

# **O CENTRO DE ARTE COLECÇÃO MANUEL DE BRITO – GÉNESE, DESENVOLVIMENTO E PERSPECTIVAS DE CRESCIMENTO DA INSTITUIÇÃO**

**Maria del Sol Antela Pulido Garcia Adragão**

---

**Dissertação  
de Mestrado em Museologia**

**(SETEMBRO DE 2010)**



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva



## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à orientadora deste trabalho, a Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, pelos valiosos conselhos, pela confiança e pelo *know how* com que acompanhou todo o processo.

À Doutora Arlete Alves da Silva, à Doutora Afilina Correia Pinto e à equipa da Galeria 111, pela prestabilidade e simpatia com que me disponibilizaram informação sobre a colecção sem a qual não teria sido possível escrever estas páginas.

A minha mais sincera gratidão também à Doutora Cristina Amaro, pelos dados fornecidos e sobretudo pela gentileza com que sempre me recebeu no CAMB e respondeu às questões que foram surgindo. Os votos são extensíveis à Doutora Paula Migalhada e à restante equipa técnica, que se mostrou sempre disponível e eficaz, e é merecedora dos maiores louvores pelo trabalho que tem feito nos últimos quatro anos.

Uma palavra de reconhecimento também à Engenheira Alice Garcia, responsável pelos documentos do gabinete PROQUAL na Câmara Municipal de Oeiras, pela afabilidade que demonstrou nas ocasiões em que precisei de consultar o processo de arquitectura, lidando descontraidamente com a usurpação de espaço de que era sinónimo a minha presença em cada visita.

Ao corpo docente do mestrado em Museologia, pelos instrumentos científicos com os quais me muniram nos últimos dois anos, fundamentais para encarar o desafio da dissertação. A todos os especialistas que me aconselharam e deram resposta aos e-mails, pela delicadeza com que fui tratada.

Aos meus amigos de dentro e de fora da Faculdade, de dentro e de fora de Portugal, pelo carinho e estímulo constantes, mesmo nos momentos de maior desânimo, por acreditarem que chegaria até aqui.

O maior agradecimento vai para a minha família, pelo afecto ilimitado e desinteressado, por terem apoiado o meu percurso académico desde o início e sem a qual seria impensável conseguir levá-lo a bom porto.

## SUMÁRIO

**Título:** *O Centro de Arte Colecção Manuel de Brito – Génese, desenvolvimento e perspectivas de crescimento da instituição*

**Autor:** Maria del Sol Antela Pulido Garcia Adragão

**Palavras-chave:** novos centros de arte, Portugal, século XXI

A presente dissertação traça uma panorâmica da conjuntura que permitiu dar acesso público à colecção privada de obras de arte de Manuel de Brito. Esta última serviu de base para a criação do Centro de Arte homónimo e núcleo museológico de arte contemporânea a funcionar nas instalações do readaptado Palácio Anjos, chalet oitocentista de referência em Algés, no concelho de Oeiras.

A análise esboça, primeiramente, um retrato histórico do período em que se processa a actividade da Galeria 111, estabelecimento que granjeia notoriedade pública à família Brito e cria as condições para que, ao longo de quarenta anos, tenha reunido um dos mais relevantes acervos de arte contemporânea portuguesa. Nesta contextualização incluem-se as circunstâncias políticas do período marcelista, o *take-off* do mercado de arte em Portugal, a inclusão no circuito internacional de feiras de arte e, nesta linha de visibilidade crescente, as exposições internacionais que deram reconhecimento à colecção. Culminamos com a caracterização estético-histórica e numérica das aquisições, para uma visão global do acervo que servirá de base de trabalho à futura instituição museológica.

Num segundo bloco, centramo-nos na categorização do perfil do Centro de Arte Manuel de Brito tendo em conta as particularidades da localidade onde surge, Algés, e da arquitectura do imóvel que é escolhido para o albergar. Uma vez caracterizados os dois aspectos anteriores, focamo-nos nas especificidades do Protocolo assinado pela Câmara Municipal de Oeiras e pelos herdeiros do galerista, e do modo como afecta o trabalho do Centro em termos de definição tipológica, recursos humanos e oferta pedagógica do serviço educativo.

O capítulo final reflecte sobre as possibilidades de crescimento do âmbito de influência da instituição, em facetas diversificadas que vão da análise das áreas expositivas ao modo como é gerido o marketing e os espaços polivalentes, com vista a tentar deslindar a importância estratégica desta unidade cultural para o cumprimento dos objectivos turísticos, que passam sempre pela catalização de novos públicos.

Concluimos a reflexão com um balanço ao esforço feito nos quatro primeiros anos de trabalho do Centro de Arte Manuel de Brito, valorizando a vertente de serviço público que tem vindo a ser cumprida e sugerindo a sua potenciação através dum maior investimento na área da divulgação, na abertura do Centro de Documentação, na aposta numa política curatorial completa e diversificada e, em suma, num entrosamento cada vez maior com os públicos.

## ABSTRACT

**Title:** *Centro de Arte Colecção Manuel de Brito – origins, development and institutional growth perspective*

**Author:** Maria del Sol Antela Pulido Garcia Adragão

**Keywords:** new art centres, Portugal, 21<sup>st</sup> century

This dissertation draws an overview about the conjuncture which allowed giving public access to Manuel de Brito's private art collection. That is the basis for the creation of the namesake art centre, installed in a 19<sup>th</sup> century chalet, Palácio Anjos, in Algés, belonging to Oeiras' county.

Our analysis delineates, firstly, a historical portrait of the periods in which the Galeria 111 has been working - the art gallery that gave public notoriety to the Brito family and gave them the chance to gather, after forty years, one of the most relevant collections of contemporary Portuguese art. In this contextualization we include factors such as the political circumstances of Marcelo Caetano's government, the take off of the Portuguese art market, the inclusion in an international art fair circuit, and, in this growing order, international museum exhibitions which showed it to a wide public. We culminate this portrait with an aesthetic-historic and numeric characterization of the acquisitions, for a global view of the collection.

In the second chapter, we focus on the specification of the Centro de Arte Manuel de Brito's profile, being aware of the particularities of the environment chosen to establish it, Algés, and of the building's architecture. Once we had stipulated the two previous features, we concentrate on the characteristics of the Protocol signed between Oeiras's Town Hall and the gallerist's heirs, and the way it affects the art centre's work by defining its typology, human resources and the pedagogical offer of its education services.

The closing chapter ponders the possibilities of growth of the institution's influence scope, in several angles that include the exhibition area analysis or its marketing and multipurpose area management, having in mind an attempt to unravel the strategic relevance of this cultural unit in order to reach the touristic goals, which always mean appealing to new audience.

Finally, we cease the study with the evaluation of the effort made in the first four years of Centro de Arte Manuel de Brito's labor, valuing the public service approach that has been achieved. We suggest the encouragement of the investment in public exposure of the centre, the opening of the Documentation Centre, the vesture in a complete and diversified curatorial policy, and, in conclusion, a growing involvement with the communities.

## Índice

	páginas
Introdução	3
Estado da questão	4
Análise Histórica da Colecção Manuel de Brito	6
- Lisboa nos anos 60 e os canais alternativos de circulação cultural	6
- Manuel de Brito e a ideia fundadora	9
- A expansão do âmbito de influência da Galeria: a expansão do mercado, o pólo do Porto e as feiras de arte internacionais	12
- As exposições internacionais e o início da definição do carácter de serviço público	18
- Caracterização da colecção	21
- Valores estéticos e históricos	22
- Visão de conjunto	35
Enquadramento arquitectónico e institucional – O Palácio Anjos e o CAMB	37
- Policarpo Pecquet Ferreira dos Anjos (1845 – 1905), breve resenha biográfica	37
- Algés, vilegiatura balnear	38
- Quinta e <i>chalet</i> Miramar/Parque e Palácio Anjos – um marco na história local	41
- Vicissitudes da propriedade: desanexações e configuração actual	43
- Génese do CAMB: negociações e obras de adaptação	46
- O Protocolo fundador	50
- Recursos humanos: equipa, funções e serviços	52
- Definição tipológica e programação do Centro	54
- Serviço Educativo e de Animação: oferta lúdica e formativa	58
Parâmetros de crescimento: da exposição à criação de sinergias inter- institucionais	60
- O uso dos espaços expositivos: análise	61
- Espaços de exposição temporária	62

– Sinalética	66
- Circulação interna	67
- O <i>âmbito imediato</i> : parque e espaços polivalentes	69
- A colecção como <i>pretexto</i> : marketing e divulgação	72
- Confluência e catalização de públicos:	
o eixo Lisboa-Oeiras-Cascais	74
- Ponto de situação actual	77
Conclusão	82
Bibliografia	84
Lista de Figuras	91
Anexos	120



## Introdução

A Colecção Manuel de Brito constitui um dos mais relevantes acervos privados de arte modernista<sup>1</sup> e contemporânea<sup>2</sup> no panorama nacional.

Aberta ao público em 2006, mas já anteriormente merecedora duma crescente atenção da parte de especialistas e amadores da produção plástica, a sua musealização enquanto Centro de Arte constitui um caso de estudo incontornável da primeira década do século XXI. Projecto de vida do seu fundador e da esposa, Arlete Alves da Silva, é a prova material de um espírito empreendedor, cívico e apaixonado digno de nota

Neste sentido, trataremos de delinear os factores que tornaram possível a materialização do projecto, desde os inícios mais remotos, nos anos 60, com a Galeria 111, até aos quatro primeiros anos de funcionamento do Centro de Arte Manuel de Brito, em Algés.

O caminho envolveu esforços, contornou obstáculos de natureza diversa e muitas vontades foram harmonizadas para chegar ao estado actual da instituição. É todo esse percurso que sustenta o presente estudo, um levantamento do quadro histórico, arquitectónico e institucional que configura e coloca no horizonte museológico o novo espaço do concelho oeirense. Com esta base, far-se-á uma auscultação e prospecção das dimensões do seu crescimento.

---

<sup>1</sup> O termo é aplicado no sentido alargado em que é formulado por José-Augusto França, como uma categoria histórica que tem implícito um princípio de inovação e engloba uma "(...) primeira geração de artistas, dos anos 1910 e 1920, prolongados em 1930 e adaptados ainda em 40." in FRANÇA, José-Augusto, *O Modernismo – História da Arte em Portugal*, Lisboa, Presença, 2004, pág. 9

<sup>2</sup> Assumimos o conceito de contemporaneidade enquanto produção artística criada a partir do fim da década de 60, aceitando o marco temporal simbólico do ano de 1968 que Miguel Wandschneider propõe no texto introdutório à exposição inaugural de Serralves: "No final da década de 60 e principalmente nos primeiros anos da seguinte, várias exposições e a actividade de alguns artistas denotam o aparecimento de convenções nitidamente referidas ao novo paradigma, constituindo, simultaneamente, condição e sintoma de um alargamento do horizonte de expectativas, de um deslocamento do campo dos possíveis, o mesmo é dizer, das fronteiras do que era possível ou aceitável pensar e fazer como arte. (...) O que é específico da situação artística portuguesa não é a ausência de artistas e obras sintonizadas com o novo paradigma, mas antes a dificuldade e a demora com que esse paradigma se enraizou e ascendeu a uma posição dominante." WANDSCHNEIDER, Miguel, "A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança" in *Circa 1968*, Porto, Fundação de Serralves, 1989, pág. 33

Os primeiros anos de existência do CAMB reflectem um empenho de muitas partes, com especial destaque para a família Brito, Câmara Municipal de Oeiras e a equipa técnica do Centro. Correspondem sensivelmente, em termos de protagonismo, às três secções que constituem a estrutura desta dissertação: a primeira, uma análise histórica da colecção; a segunda, um enquadramento arquitectónico e institucional do imóvel que a acolhe; por último, mas não menos significativo, os profissionais do seu quadro técnico, que têm permitido a perpetuação deste legado.

A visibilidade que é possível dar, no âmbito académico, ao trabalho que tem sido concretizado quotidianamente entre as paredes do Palácio Anjos é uma compensação modesta ao lado da contenda que se tem travado. Recolher dados, observar e reflectir acerca deles é a ajuda possível que a Universidade pode dar à realidade das instituições museológicas, numa relação frutífera para ambas as partes.

### **Estado da questão**

O Centro de Arte Colecção Manuel de Brito é ponto de partida para variadas problemáticas que estão na origem do presente estudo.

Dada a sua recente fundação, foi necessário levar a cabo uma série de procedimentos para tornar possível o objectivo de caracterizar em termos históricos, institucionais e operativos tanto a colecção como o espaço que a alberga. Tal caracterização tem em vista tentar potenciar as funções museológicas que são a razão de ser de um Centro de Arte e perpetuar, melhorando, o seu cumprimento. Tratando-se, como se verá, dum modelo de gestão algo diverso daquele do museu *strictu sensu*, algumas reservas têm de ser tidas em conta sem que isso perturbe o entusiasmo da descoberta.

Uma vez que se parte de uma colecção privada para a ulterior criação da instituição, numa primeira fase (que é também a primeira parte da dissertação) as fontes bibliográficas incluem material teórico sobre o período de formação da colecção – concomitante com o crescimento da Galeria 111, dos anos 60 até à actualidade -, do universo galerístico em Portugal e dos valores estéticos contidos no acervo da família Brito.

Socorremo-nos, portanto, dos testemunhos de Arlete Alves da Silva, co-fundadora do CAMB, dos catálogos que acompanham as várias exposições (com especial destaque para

aquele que documentou a grande mostra no Museu do Chiado, em 1994<sup>3</sup>), de recortes de imprensa directamente relacionados com esta temática, de relatórios do Observatório das Actividades Culturais<sup>4</sup> para esclarecer a importância da posição da 111 no panorama nacional, bem como de obras de referência no campo da História política e da História da arte. Uma menção especial deve ser feita à dissertação da Doutora Rita Macedo<sup>5</sup>, manancial de instrumentos teóricos para a compreensão duma parte importante da produção plástica representada na colecção em estudo.

Na segunda fase, respeitante à análise institucional, tratámos de delimitar histórica, funcional e espacialmente o objecto de estudo, traçando uma genealogia do material científico já disponível. Tanto no que diz respeito ao retrato do imóvel histórico como na subsequente projecção do seu uso enquanto museu, o ponto de partida são manuais de museologia, como o de Michael Belcher e o de Luis Alonso Fernández, que permitem estruturar em áreas funcionais o corpus do museu. Não poderemos esquecer, no entanto, a importância de dissertações como a de Alexandra Antunes e Adrião (para uma análise histórica rigorosa do antigo chalet Miramar), a de Helena Barranha<sup>6</sup> (para a compreensão da importância do fenómeno da arquitectura de museus de arte contemporânea), e também o artigo de Graça Briz<sup>7</sup> (para um retrato transversal da arquitectura de veraneio nos Estoris). O material gráfico e a Memória Descritiva providenciados pelo antigo gabinete PROQUAL da Câmara Municipal de Oeiras são recursos essenciais para a observação esclarecida das transformações a que foi submetido o imóvel, bem como as entrevistas concedidas pela Coordenadora, a Doutora Cristina Amaro, sobre o funcionamento interno do CAMB.

---

<sup>3</sup> *Colecção Manuel de Brito: Imagens da Arte Portuguesa do século XX*. Lisboa, Electa, 1994

<sup>4</sup> MELO, Alexandre, *Arte e mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999

<sup>5</sup> MACEDO, Rita, *Artes Plásticas no Período Marcelista 1968 – 1974*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999

<sup>6</sup> BARRANHA, Helena, *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal - da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007

<sup>7</sup> BRIZ, Graça, “Vilegiatura balnear – Imagem ideal/Imagem real” in *Revista de História da Arte*, nº 3, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007

Na última fase mantém-se a terminologia adoptada nos manuais de museologia supracitados com vista a obter uma projecção dos parâmetros possíveis de crescimento da instituição. Partiremos de dados concretos - a *Operacionalização do Plano Estratégico de Turismo de Oeiras* e o Orçamento das Grandes Opções do Plano da C.M.O. – apoiando-nos também no estudo de Filipe Serra para conferir maior consistência às propostas a delinear.

## **I. – Análise Histórica da Colecção Manuel de Brito**

A musealização da colecção privada da família Brito, constituída ao longo de mais de quarenta anos, pela acção do casal formado por Manuel [figura 1 em anexo] e Maria Arlete Brito, com o posterior auxílio do filho, Rui Brito, é o ponto de chegada duma longa experiência da criação e gestão dum estabelecimento já histórico, a Galeria 111 [figura 3 em anexo], a mais antiga que se mantém em actividade ininterrupta em Portugal. Para uma melhor compreensão da importância contida na possibilidade de fruição pública do espólio dos seus proprietários, apresentamos uma retrospectiva do percurso traçado por este estabelecimento do Campo Grande.

### **1.1 - Lisboa nos anos 60 e os canais alternativos de circulação cultural.**

Recuando até à data da sua fundação, em 1964, o panorama cultural do nosso país, em fase final da ditadura salazarista, resolvia-se entre “memórias dos falecidos, ausências dos emigrados e aspirações dos residentes”<sup>8</sup>. Se na actualidade a questão da macrocefalia da capital enquanto cerne da vida cultural é ainda foco de controvérsia, à época esse centralismo assumia proporções ainda maiores, agravadas pelo apertado crivo ao qual a censura submetia as manifestações artísticas. A acentuar este clima de asfixia existe igualmente o trauma duma sangrenta e prolongada guerra colonial e o consequente isolamento político, obstáculo permanente à unanimemente desejada “(...) reacção cosmopolita”<sup>9</sup> de *aggiornamento* em relação ao resto da Europa.

---

<sup>8</sup> AFONSO, Simonetta Luz, in *Colecção Manuel de Brito – Imagens da Arte Portuguesa do Século XX*, Electa, Lisboa, 1994, pág. 9

<sup>9</sup> Op. Cit., pág. 9

Artur Portela, na sua monografia dedicada a este tema<sup>10</sup>, reforça para o período em questão um clima geral de perda de vontade de afirmação cultural do Estado que se arrasta desde antes da morte de Salazar (1970), permanecendo sem solução durante o mandato do seu sucessor, Marcelo Caetano, que manteve tais questões à margem da campanha de reformas projectada para o período designado como Primavera Marcelista (1968-1970). A testemunhá-lo, de modo quase textual, Portela remete para a entrevista de António Alçada Baptista ao Primeiro-ministro, na qual, inquirido directamente acerca do papel das estruturas políticas na criação de “(...) condições de criação cultural sem dirigismo na criação, numa atitude respeitadora da criação e das instituições culturais espontâneas.”<sup>11</sup>, responde sublinhando o divórcio e a relação dicotómica entre os governos, “responsáveis pelas condições presentes da sociedade”<sup>12</sup> e os intelectuais, que “(...) fazem os seus juízos desligados de formas imediatas e concretas de acção”<sup>13</sup>. Posto isto, confirma-se que a vida cultural da época seja levada a cabo, em grande parte, à margem do regime, e uma ampla facção dela em oposição ao mesmo.

Os escassos pontos de difusão das artes visuais com projecção a nível nacional resumiam-se, em traços gerais, a quatro instituições: a Sociedade Nacional de Belas-Artes, um verdadeiro “ (...) cavalo de Tróia (...) desde pelo menos 1930”<sup>14</sup>, pois embora tenha estado até tarde alinhada com um gosto naturalista atávico – os discípulos de Falcão Trigoso assim o ditaram - deu espaço a eventos de sinal contrário a essa tendência como a “Exposição dos Independentes” no ano antes citado, as “Exposições Gerais das Artes Plásticas” associadas ao Neo-realismo, em 1946, os “Artistas de Hoje”, em 1956, ou como se verá mais à frente, as exposições com curadores da AICA; os salões do SNI, herdeiros do esforço levado a cabo por António Ferro na década de 40, espelhando um modernismo de raiz figurativa com relativa abertura às correntes mais recentes, como a pintura de Júlio Resende, falhariam o seu objectivo de renovação e incentivo às artes por oposição tanto do regime como “(...) no seio duma vida artística que não hesitava em emparceirar «certos

---

<sup>10</sup> PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982

<sup>11</sup> Op. Cit. pág. 125

<sup>12</sup> Op. Cit., pág. 126

<sup>13</sup> Op. Cit., pág. 126

<sup>14</sup> FRANÇA, José-Augusto “Carta de Lisboa II: 90 anos de SNBA” in *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 89, Junho de 1991, pág. 55

artistas modernos» com académicos naturalistas”<sup>15</sup>; O Museu Nacional de Arte Contemporânea, por sua vez, abandonara, a partir do fim do mandato de Diogo de Macedo (em 1959), a possibilidade de vínculo ao modernismo em consequência da acção castradora do fascismo ideológico do seu director, Eduardo Malta, subsistindo desde então como um “verdadeiro túmulo, gravosamente divorciado do público”<sup>16</sup>; a Fundação Calouste Gulbenkian, recém-instalada em Lisboa, com os seus prémios<sup>17</sup>, bolsas e exposições, acabaria por desempenhar “(...) dentro das suas possibilidades e do seu programa, uma função que caberia a um museu de arte contemporânea portuguesa.”<sup>18</sup>, tópico que veremos desenvolvido mais adiante.

O panorama completava-se, fora do âmbito institucional, com os cafés como a Brasileira, museu espontâneo e informal do primeiro modernismo por falta de receptividade dos organismos oficiais.

É neste enquadramento de resistência em surdina, pouco depois das revoltas estudantis de 1962, que na zona Norte da capital, junto ao núcleo universitário, vemos surgir um reduto de atenção à produção cultural na ordem do dia. Na verdade, este nicho de actividade é sintomático de uma nascente burguesia que “(...) economicamente se acelera e culturalmente se avisa”<sup>19</sup>, e que está na raiz da aparição dum mercado de arte, como oportunamente veremos. O café VáVá da Praça de Alvalade, herdeiro da longa tradição de tertúlia – onde se contam outros estabelecimentos como o café Martinho da Arcada, o café Nicola, a Brasileira do Chiado, o café Herminius, o café Gelo ou o Montecarlo - recebia diariamente membros desta minoria atenta que se mantinha ligada através das “cartas que os estrangeirados, em número crescente, enviavam de outras paragens (...)”<sup>20</sup> e debatiam a situação do país imerso na ditadura.

---

<sup>15</sup> FRANÇA, José-Augusto, *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

<sup>16</sup> Op. Cit., pág. 9

<sup>17</sup> Na monografia supracitada de Artur Portela é salientada a importância dos Prémios Gulbenkian da Crítica de Arte atribuídos a Mário de Oliveira (1962), Rui Mário Gonçalves (1963), Nuno Portas (1964) e Fernando Pernes (1965), contributos incontornáveis para os avanços neste campo.

<sup>18</sup> MACEDO, Rita, *Artes Plásticas no Período Marcelista 1968 – 1974*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999, págs. 82-83

<sup>19</sup> PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982, pág. 123

<sup>20</sup> Op. Cit., pág. 10

Igualmente próxima à Cidade Universitária, e umbilicalmente ligada à sua população encontrava-se a Livraria 111 [figura 2 em anexo], baptizada por Manuel de Brito com o número da porta.

O futuro galerista, a traçar um percurso de *self-made man* desde a juventude, viria a transformar, com o rigor do seu trabalho de criação e gestão, o panorama da divulgação cultural da época.

Nascido no Rio de Janeiro em 1928, Manuel de Brito vem para Lisboa aos três anos de idade, trabalhando já aos dez como paquete na Papelaria Progresso. Aos quinze, como boletineiro dos CTT conclui em simultâneo com o emprego nocturno o Curso Comercial em aulas diurnas, que lhe permite obter, no ano seguinte, a vaga de empregado na livraria Escolar Editora, à Escola Politécnica, ponto de encontro de numerosas figuras ligadas às artes<sup>21</sup>. Aqui ganharia a experiência que lhe viria a permitir pouco depois, aos 19 anos, ser gerente do estabelecimento, e, com a mudança da Universidade para o Campo Grande, abrir o seu próprio negócio para apoio ao público estudantil.

#### **- Manuel de Brito e a ideia fundadora**

A “(...) boa experiência nas relações de amizade com artistas quando dirigia a Escolar Editora (...)”<sup>22</sup> motivou a que as tertúlias evoluíssem, na nova livraria, para a abertura de um espaço expositivo.

No texto comemorativo do quadragésimo aniversário da Galeria 111, Arlete Alves da Silva, esposa de Manuel de Brito e braço direito do projecto desde o seu início, refere a modéstia das primeiras instalações e o propósito quase filantrópico do seu surgimento nos seguintes termos:

“Quando a pequena sala, com as três paredes revestidas de serapilheira e um banco ao longo da montra, anexa à livraria especializada em livros universitários, abre as portas as

---

<sup>21</sup> “Manuel de Brito lembra Almada Negreiros, Carlos Botelho, Abel Manta, Eduardo Viana e muitos outros, entre os quais destaca Alfredo Betâmio de Almeida, professor do Pedro Nunes e artista nas horas vagas, como principal responsável pela iniciação no campo das artes que (...) viria a ocupar tão importante lugar na sua vida.” in MATOS, José Sarmento de, “Manuel de Brito – Um profissional das artes plásticas” in *Olá! Semanário* 9 de Maio de 1987

<sup>22</sup> MELO, Alexandre, *Arte e mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999, pág. 31

suas perspectivas comerciais são poucas. Sem museus ou centros institucionais dedicados à arte contemporânea, sem mercado e sem espírito de coleccionismo, as galerias de arte simplesmente não tinham razão de existir, ou, se existiam, a sua vida era muito curta”.

De facto, num inquérito feito pelo Observatório das Actividades Culturais já no início do século XXI, verifica-se que do conjunto fundado anos 60, década em que surge a galeria da família Brito, permanecem vivas em Lisboa apenas outras duas galerias, a São Mamede e a São Francisco, na actualidade com menor peso dentro do meio e uma actividade mais reduzida<sup>23</sup>. Este facto é mais eloquente se tivermos em conta o universo em que se insere: não muito tempo antes, em 1962, havia apenas três galerias de arte<sup>24</sup> em todo o país, o que sublinha o profissionalismo, o pioneirismo à escala nacional e a capacidade de adaptação às vicissitudes do mercado da arte.

A dissemelhança em relação a outros estabelecimentos do mesmo tipo reside não apenas na perenidade que a tem caracterizado, mas, segundo o que afirmou o seu fundador na entrevista concedida para outro inquérito acerca do mercado de arte português<sup>25</sup>, também no fim da “(...) mentalidade que pressupunha uma contradição de base entre a qualidade artística e o sucesso comercial (...)”<sup>26</sup>, reforçada pela conjuntura política da época, que estabelecia uma aguda dicotomia entre os autores com sucesso comercial e os que possuíam qualidade artística.<sup>27</sup> Tal não invalida, porém, a existência de excepções que confirmar a regra anterior, casos, como se verá mais à frente, de Eduardo Viana logo após a sua morte, Maria Helena Vieira da Silva na sequência da sua exposição antológica na

---

<sup>23</sup> SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (Coord.), *Pesquisas Obs. – Galerias de Arte em Lisboa*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2001, pág. 116

<sup>24</sup> “Em 1962 existiam 3 galerias em Portugal. Em 1973 contavam-se 15 em Lisboa, 11 no Porto, e cerca de 5 no resto do país, o que, mesmo se continuamos a reportar-nos a um panorama absolutamente incipiente, nos dá bem a expressão da amplitude das transformações ocorridas durante a década de 60.”, Op. Cit., pág. 115

<sup>25</sup> MELO, Alexandre, *Arte e mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999, pág. 29

<sup>26</sup> Op. Cit.,pág. 31

<sup>27</sup> “Comecei a não entender porque é que havia sempre o carimbo de oportunismo pelo facto de se vender. Havia esse estigma. Só tinham direito a vender os artistas com os quais nós não estávamos, os amigos do regime. Os outros tinham de ser marginais; só podiam vender uma coisinha ou outra para comprar os pincéis e as tintas. A maioria dos artistas vivia de actividades paralelas ou mesmo diferenciadas do carácter criativo. Se começavam a vender com alguma frequência logo se dizia: «Ai que horror que o indivíduo está vendido ao comércio!»”, Op. Cit.,pág. 31-32



Fundação Calouste Gulbenkian ou do valor-recorde atingido no preço do retrato de Fernando Pessoa por Almada Negreiros, três casos de sucesso que marcam o *boom* do mercado de arte em 1968.

O elevado grau de entrosamento com alguns artistas permitiu, paulatinamente, uma transformação do *modus faciendi* da galeria, do amadorismo quase absoluto à liderança, trabalhando com nomes históricos como, entre outros, Júlio Pomar, Paula Rego, Lourdes Castro, Bartolomeu dos Santos, Menez ou António Dacosta.

Imediatamente após a inauguração, a 3 de Fevereiro de 1964, numa primeira fase que conta ainda com recursos modestos (Manuel de Brito refere no texto do vigésimo aniversário os primeiros «catálogos» feitos “(...) em duplicador e papel de embalagem”, assim como os cartazes afixados na própria montra da livraria), recebe a orientação do escultor Fernando Conduto<sup>28</sup>, a colaboração de Marcelino Vespeira<sup>29</sup> para a criação dos catálogos de maior elaboração e do logótipo, bem como a coordenação de Gastão Cruz para a apresentação de livros de poesia com sessões de leitura protagonizadas por figuras destacadas, tais como Maria Barroso, Ary dos Santos, Ana Maria Teodósio ou Luís Miguel Cintra.

Ainda no plano editorial – e convém salientar a condição de ligação entre as artes plásticas e a literatura que marca a Galeria desde os seus inícios, por ter nascido duma livraria – é incontornável a referência, na própria década de 60, ao lançamento da colectânea intitulada *Poesia Portuguesa do Pós-Guerra 1945-1965*, feita apenas dois anos após a abertura, e da versão portuguesa do *Pantagruel* de Rabelais, ilustrado por Júlio Pomar, em 1966.

Graças à venda dos quadros do Grupo do Leão<sup>30</sup> pertencentes a Francisco Ramos da Costa, exilado em Paris, ao banqueiro Jorge de Brito, por intermédio da Galeria 111, esta

---

<sup>28</sup> Figura destacada das artes, exerceu, além da actividade artística, a docência na Escola Superior de Belas-Artes e na Faculdade de Arquitectura de Lisboa. Informação complementar sobre o seu percurso pode ser encontrada no catálogo *Conduto*, Lisboa, IPANMEI, 2000

<sup>29</sup> Pintor ligado ao ciclo surrealista, fortemente interventivo e com actividade muito para além do tempo circunscrito à vanguarda em questão. Como referência para posteriores consultas, ver o catálogo da sua exposição no Museu do Chiado: *Vespeira*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, 2000

<sup>30</sup> Designação pela qual é conhecida o grupo de alunos, presidido por Silva Porto (1850-1893) e Marques de Oliveira (1850-1893), da Academia de Belas-Artes do Porto que, na década de 80 do século XIX, após terem usufruído da bolsa de estudos em Paris, na École des Beaux-Arts, regressam a Portugal e introduzem na pintura nacional os ensinamentos da Escola de Barbizon, berço do Naturalismo e, indirectamente, do Impressionismo. São, portanto, a primeira geração que trabalha ao ar livre, directamente sobre o modelo. O nome deve-se ao local preferencial de reunião do colectivo, a cervejaria Leão de Ouro (à antiga Rua do Príncipe, em Lisboa, actual Rua 1º de Dezembro), e o grupo exporia pela primeira vez em 1881 na Sociedade Promotora das Belas-Artes, em Lisboa. Columbano Bordalo Pinheiro retrataria todos os membros numa cena de grupo, no local que lhes deu nome, em

última pôde obter o estatuto profissional<sup>31</sup> que lhe granjeou autonomia da livraria e lhe deu o reconhecimento nacional e internacional que viria a consolidar-se ao longo da década de 70.

Acerca do episódio anterior, decisivo para a viabilidade financeira do projecto, é necessário frisar a afirmação de Rita Macedo<sup>32</sup>, que sublinha a importância da obtenção da confiança do maior dos coleccionadores de pintura portuguesa pelo galerista em início de percurso, pois as escolhas permitiriam não só enriquecer a colecção do banqueiro mas, com a comissão recebida destas transacções, consolidar o seu estabelecimento no Campo Grande e, em última instância, a sua colecção pessoal.

**– A expansão do âmbito de influência da Galeria: o crescimento do mercado, o pólo do Porto e as feiras de arte internacionais.**

A década seguinte à fundação é um momento de franco crescimento. A somar à inauguração, a 27 de Julho de 1970, de novas instalações, está o alargamento da actividade da 111 para a cidade do Porto no ano seguinte, com a abertura, na Rua Dom Manuel II, da Galeria Zen (rebaptizada como Galeria 111 Porto após as obras de restauro do espaço de 1996).

---

1885. Remetemos para as palavras de José-Augusto França no que concerne à definição estética dos seus princípios pictóricos: “Uma natureza sentida e entendida directamente, pelo temperamento de cada qual, sem preconceitos estéticos de beleza no sítio escolhido ou no tratamento pictural, era o único irreal motor dos jovens artistas que iam cobrindo os decénios finais de Oitocentos (...)” in FRANÇA, José-Augusto, *Arte Portuguesa de Oitocentos*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pág. 70

<sup>31</sup> A propósito desta condição, que se salda numa reputação consolidada a nível nacional, o fundador manifesta algumas reservas no Inquérito às Galerias de Arte em Lisboa, em 2001: “Tornei-me profissional lentamente, mas ainda estamos longe de alcançar a profissionalização. Esta profissionalização é a internacionalização, ou seja, conseguir que as pessoas venham cá, à 111, comprar determinados nomes que temos no acervo.”

<sup>32</sup> “Manuel de Brito fez uma série de transacções, aumentando a colecção do banqueiro à medida que criava a sua própria colecção<sup>32</sup>, e reunia o dinheiro que logo a seguir lhe permitiu começar a investir em força no seu próprio negócio.” in MACEDO, Rita, *Artes Plásticas no Período Marcelista 1968 – 1974*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999, pág. 78

Convirá, neste sentido, enquadrar o negócio da família Brito nos anos de Marcelo Caetano, que são um período de “(...) grandes promessas de mudança nos campos político, cultural e artístico, com consequente transformação no domínio do mercado de arte (...)”<sup>33</sup>.

No primeiro dos aspectos mencionados, a mudança começa com o falecimento de António de Oliveira Salazar, em 1968, e a tomada de posse do já referido estadista, uma opção que representa “(...) o triunfo político, ainda que tardio, de uma corrente reformista cujas origens remontam ao pós-guerra e que perdera duas oportunidades para tomar o Poder, em 1958 e em 1961.”<sup>34</sup>. Tal opção envolveu, desde o início, uma contradição de base, que se por um lado manifestava a intenção de uma reaproximação à Europa no sentido de se abrir ao capital estrangeiro<sup>35</sup> e de modernizar o país, tanto material (campanhas de obras públicas) como socialmente (alargamento do sufrágio a todas as mulheres alfabetizadas, legalização dos organismos de disputa eleitoral, possibilidade de fiscalização das mesas de voto, abrandamento da censura), por outro faria uma cedência à ala mais conservadora no que concerne à questão da continuidade dos interesses coloniais, a causa última da queda do regime<sup>36</sup>.

No campo artístico encontramos também uma diferença substancial quando se estabelece a comparação entre os anos 50 e os que se seguem à morte de Salazar: a abertura ao investimento internacional permite, por uma via não estatal, a dinamização cultural do país. O financiamento entra por canais muito distintos: o mecenato de empresas privadas, casos da Guérin, da Soquil, do Banco Português do Atlântico e da Mobil; em simultâneo, a concessão de bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian, que começa a dar frutos, correspondendo os anos de Marcelo ao regresso de alguns beneficiários desses apoios, o

---

<sup>33</sup> MACEDO, Rita, “1968-74, Renovação na continuidade” in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010, Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian, pág. 19

<sup>34</sup> ROSAS, Fernando in *História de Portugal* - volume XIV – *O Estado Novo* (Coord. José Mattoso) Lisboa, Círculo de Leitores, 2008, pág. 261

<sup>35</sup> “Economicamente, seguiu uma política desenvolvimentista, aberta à Europa e ao investimento estrangeiro, procurando ultrapassar os arcaísmos como o condicionamento industrial. É nesta fase que se lança o projecto de Sines, se esboça o projecto do Alqueva e se estreitam relações com a Europa, com o acordo de 1972. Alarga-se a rede de assistência social e democratiza-se o acesso ao ensino”, op. cit., pág. 261

<sup>36</sup> “Caetano tentou liberalizar mantendo a guerra; num segundo momento, mantendo o esforço militar acabou por sacrificar a liberalização e, com ela, o próprio regime.”, op. cit., pág. 261

que faz que sejam “(...) pontuados por diversas realizações no campo das artes visuais”<sup>37</sup>, marcos decisivos para o panorama em estudo. A sua relevância mede-se tanto ao nível do impulso que é dado à crítica de arte – a reestruturação da secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte fica na cúspide dos eventos deste âmbito – como no estímulo que é dado ao mercado de arte, mais receptivo à produção nacional, e por isso com uma “(...) pulverização de galerias comerciais em Lisboa e no Porto”<sup>38</sup>, das quais a 111 é um exemplo de sucesso.

Sendo importante, no que toca aos bolseiros, “(...) separar os apoios das aquisições”<sup>39</sup>, uma vez que a produção artística não é de qualidade homogénea, seria injusto não sublinhar, como se verificou na exposição *50 anos de arte portuguesa* (realizada em 2007) quão revolucionária foi tal política de apoios.

Também o peso crescente da crítica é sucessivamente mais perceptível; a já mencionada secção portuguesa da AICA tem relação directa com alguns dos prémios para as artes visuais enumerados anteriormente: tanto no Prémio Guérin, de curta existência<sup>40</sup>, como sobretudo no prémio Soquil, mais duradouro, deixava sob os auspícios dos críticos da AICA<sup>41</sup> a atribuição dos galardões, o que significa que os vencedores seriam pela primeira vez eleitos “(...) por um grupo de profissionais da crítica de arte acabando-se com a hipótese dos artistas avaliarem os seus pares”<sup>42</sup>. Não é alheio a esta mudança o critério estabelecido para a entrega dos prémios: por um lado, “originalidade e experimentalismo”,

---

<sup>37</sup> MACEDO, Rita, “1968-74, Renovação na continuidade” in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010, Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian, pág. 19

<sup>38</sup> Op. Cit., pág. 19

<sup>39</sup> SILVA, Raquel Henriques da Silva, “50 anos de arte portuguesa - do projecto à exposição” in *50 anos de arte portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pág. 13

<sup>40</sup> Manuel Baptista e Henrique Ruivo são os dois vencedores da única edição do certame, em 1968.

<sup>41</sup> Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e José-Augusto França constituíram o júri que atribuiu bolsas e menções honrosas de 1968 a 1972.

<sup>42</sup> MACEDO, Rita, “1968-74, Renovação na continuidade” in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010, Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian, pág. 21

por outro “continuidade e coerência”<sup>43</sup> nos respectivos percursos, tendo sido recebidos na sua quase totalidade<sup>44</sup> por artistas emigrantes em Paris, Londres e Munique.

Resta ainda referir os já mencionados prémios do Banco Português do Atlântico e da Mobil, materializados, o primeiro, numa exposição-concurso comemorativa do cinquentenário da instituição e o segundo, na disponibilização de verbas para a aquisição das obras expostas, com o apoio da empresa privada, no espaço da Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Esta última instituição seria palco de mais um exemplo do dinamismo da crítica no período em questão: em 1972, a SNBA lança o repto, disponibilizando as suas salas para ocupação com um programa expositivo inteiramente livre e ao critério dos especialistas, resultando numa experiência-piloto no panorama nacional. Da polémica reportagem fotográfica sobre o *kitsch* português concebida por Salette Tavares à exposição autobiográfica da obra pintor e crítico Rocha de Sousa<sup>45</sup>, passando pela panorâmica do século XX proposta por Rui Mário Gonçalves<sup>46</sup> ou pela proposta de sistematização da produção artística nacional centrada em artistas mais jovens (com nomes como Lurdes Castro, João Hogan, Cruz Filipe ou Eduardo Nery), revelando uma intensa proximidade com a criação contemporânea.

Esta proximidade também se verifica no acompanhamento por parte da crítica dos desenvolvimentos no mercado de arte, que tem nos anos marcelistas um período de charneira. Os valores inflacionados atingidos pela pintura portuguesa com a aproximação da década de 70 – nomeadamente de Eduardo Viana, falecido em 1967, do retrato de Fernando Pessoa por Almada Negreiros em 1968 e de Maria Helena Vieira da Silva, objecto de uma grande mostra antológica na Fundação Calouste Gulbenkian em 1970 – marcam números-recorde em 1968<sup>47</sup>, desencadeando uma reacção de preocupação entre os

---

<sup>43</sup> Op. cit., pág. 21

<sup>44</sup> Noronha da Costa é a única excepção à regra dos vencedores, pois nunca emigrou.

<sup>45</sup> “O crítico e pintor Rocha de Sousa apresentou uma obra sua, assinalando o desejo de reivindicar «a (...) condição de pintor, afirmando desse modo a coincidência possível das duas funções»”, op. cit., pág. 22

<sup>46</sup> “ (...) várias obras de pintores desde a primeira geração do século XX e terminando com Ângelo de Sousa.”, op. cit., pág. 22

<sup>47</sup> Dos exemplos citados, Rita Macedo refere que “num leilão realizado no restaurante Irmãos Unidos, o retrato de Fernando Pessoa, pintado em 1954 por Almada Negreiros era comprado pelo banqueiro Jorge de Brito pelo montante de mil e trezentos contos”, op. cit., pág. 23

críticos. José-Augusto França chama à atenção para o facto do Clube dos Cem-Cem - exclusivo grupo de cem membros, apaixonados por coleccionar arte, que contribuem com “ (...)cem escudos para um fundo comum, que seria aplicado na compra da obra de artistas portugueses vivos, mediante um sorteio (...)”<sup>48</sup> – movimentar verbas superiores às do orçamento do Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Embora a actividade tenha cessado em 1968, após dois anos de existência do clube, precisamente pelos valores insignificantes arrecadados com a soma dos cem sócios quando comparados com os que as obras atingiriam no mercado exterior, Manuel de Brito, tesoureiro durante o tempo de actividade deste núcleo, viria a canalizar alguns desses contactos para a sua carteira de clientes, em franco crescimento.

Sintoma desse *take-off* comercial é a abertura, a partir desses anos, à produção artística internacional, que garante a projecção do nome daquela galeria além-fronteiras: após a mostra de Karel Appel, em 1969, que seguir-se-iam as incontornáveis exposições de Sonia Delaunay (1972) e Lindström (1974, repetindo-se a presença em 1993) e Arman em 1994.

Do ponto de vista estratégico, Manuel de Brito declarou expressamente o desejo de contribuir para a divulgação da arte portuguesa no estrangeiro não tanto através da sua imposição no mercado internacional<sup>49</sup>, mas sobretudo através do apoio na chegada a Portugal da obra de artistas portugueses radicados no estrangeiro<sup>50</sup>, situação, como vimos, muito frequente até 1974.

Esta opção não descarta, no entanto, o considerável número de parcerias internacionais em que se envolveu, directa ou indirectamente, para benefício da difusão da produção plástica nacional. De destacar, em primeiro lugar, as colaborações com a editora francesa La Difference e a galeria Bellechase, em Paris, onde foram apresentados artistas portugueses

---

<sup>48</sup> Op. cit., pág. 23

<sup>49</sup> “Confesso que nunca acreditei muito que nos pudéssemos impor com arte portuguesa no exterior sem que as estruturas museológicas do país o fizessem em primeiro plano. Alguns, inegáveis, maiores protagonismos de outras galerias no campo internacional, resultaram em menos que nada” in MELO, Alexandre, *Arte e mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999, pág. 33

<sup>50</sup> “(...) Foi em função das minhas escolhas, dos artistas que eu considerei mais válidos que estavam no exterior que, regularmente, em função das minhas disponibilidades, trouxe para Portugal tudo o que podia!”, Op. Cit., pág. 34

como Eduardo Luiz, Pomar, René Bertholo ou Jorge Martins. Tal presença foi reforçada, de a partir de 1986, com a participação na ARCO de Madrid, graças ao apoio concertado da Fundação Calouste Gulbenkian e a Fundação Luso-Americana e a Secretaria de Estado da Cultura - que permitiram nesse período a deslocação ao estrangeiro de galerias portuguesas de modo continuado – e com a participação na FIAC de Paris, sublinhando o eixo de colaboração francófona.

A comparência em certames de arte estende-se também ao nascente circuito das feiras nacionais de arte, desde a primeira MARCA MADEIRA, em 1987, até à Arte Lisboa do ano de 2004. Uma permanência nestas condições firma-a como espaço incontornável não apenas do contexto das galerias, mas como afirma João Pinharanda no texto introdutório do catálogo do ARCO de 1998, com “(...) actividades mais vastas que as meramente comerciais – levantando-se aqui questões que nos confrontam com a complexidade do mercado e a ambiguidade ou hibridez de certos agentes”<sup>51</sup>. Neste sentido, encadeando a ilação de Pinharanda com a perspectiva expressa por Luís Serpa na comunicação elaborada para o ciclo de conferências promovido pelo Observatório das Actividades Culturais<sup>52</sup>, pode considerar-se o modelo de funcionamento da Galeria 111 como um exemplo de *galeria de actividade mista*<sup>53</sup>. Tomando como referência o sistema triangular [figura 4 em anexo] do mercado da arte representado pelos hipotéticos vértices que são os coleccionadores, os galerias e os críticos – elementos responsáveis, respectivamente, pelas funções de adquirir, dar visibilidade e legitimar o trabalho dos artistas -, Serpa aponta para transformações na rigidez deste paradigma, cruzando-o com um segundo, igualmente tripartido, em que as mesmas funções são desempenhadas por *coleccionadores públicos* (os *marchands* que institucionalizam as suas colecções, sobrepondo a sua imagem à dos museus), *espaços alternativos* (as galerias de trabalho eminentemente divulgativo<sup>54</sup>, com a vertente

---

<sup>51</sup> PINHARANDA, João Lima, “Sugestões para construir um arco de triunfo” in *Miradas Atlânticas – Galerias Portuguesas Convidadas*, Lisboa, Associação Portuguesa de Galerias de Arte, 1998, pág. 5

<sup>52</sup> *O Estado das Artes/As Artes e o Estado – Ciclo de Conferências no Centro Cultural de Belém*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2002

<sup>53</sup> “Não é fácil, na área da cultura (embora isso tenha sido usado como álibi durante muitos anos para não discernir os objectivos fundamentais de cada um dos agentes culturais), a separação entre as galerias tendencialmente culturais e as galerias tendencialmente culturais. É evidente que há uma zona de interferência, a que chamamos *galerias de actividade mista*., Op. Cit., pág. 163

<sup>54</sup> Op. Cit., pág. 163

comercial em segundo plano) e *comissários de exposições* (o crítico ou jornalista cultural com um envolvimento pessoal na programação da galeria).

Assim sendo, e remetendo mais uma vez para a comunicação de Serpa, a categorização redutora das galerias enquanto meros *inputs* comerciais no sistema de divulgação das artes torna-se cada vez mais obsoleta, uma vez que o seu *modus operandi* pode, com facilidade, evoluir para o plano do *coleccionismo público*<sup>55</sup>, com a intervenção do Estado nas políticas culturais. Esta intervenção não deve, segundo o autor, verificar-se no plano da criação cultural<sup>56</sup>, mas no de providenciar mecanismos, tanto na defesa do património como no “apoio à inovação”<sup>57</sup>, dentro do qual o mercado da arte se move como um corpo “não geométrico, orgânico”, e como tal, não catalogável como um factor exógeno à acção estatal.

No caso concreto da colecção da família Brito, a vertente de aproximação à realidade do coleccionismo público verifica-se igualmente deste modo flexível, orgânico e paulatino, em tudo contrastante com a imagem tradicional de galeria comercial<sup>58</sup>. Por este prisma deve ser analisada a sua presença simultânea, e cada vez mais assídua, em certames sem fins lucrativos, muitos deles à escala internacional, que lhe conferem uma visibilidade pública sem precedentes no contexto das galerias portuguesas. Não se trata ainda da fase em que a colecção ganha os contornos de serviço público, como se verá mais à frente, mas em todo o caso pode-se registar uma abordagem menos clássica do tratamento dado ao acervo

---

<sup>55</sup> Op. Cit., pág. 165

<sup>56</sup> “Porque considero que ao Estado não compete *fazer-cultura*, mas criar mecanismos para o desenvolvimento da cultura. O que se tem assistido é que esses mecanismos são utilizados como *instrumentos* de dominação da cultura, e isso tem a ver com as posições políticas (ideológicas) que consideram que o Estado e os Governos têm que ter protagonismo na divulgação e na acção cultural.” Op. Cit., pág. 164

<sup>57</sup> Op. Cit. pág. 165

<sup>58</sup> Convém, no entanto, fazer a ressalva de que embora a 111 seja um caso único de longevidade e dinamismo em Portugal, à escala internacional contamos com inúmeros exemplos de galerias que se assumem como verdadeiros espaços alternativos. A título de exemplo, as históricas galerias Beyeler (Basileia, Suíça) e Helga de Alvear (Madrid, Espanha) que têm vindo a funcionar como espaço de experimentação, aposta nos novos talentos, e, graças ao sucesso dos respectivos estabelecimentos têm vindo a ser constituídas colecções privadas dos galeristas. Estas últimas servem de base ao trabalho de fundações, que democratizam o acesso a tais núcleos (Beyeler Foudation, em Riehen, nos arredores de Basileia, com edifício de Renzo Piano: <http://www.beyeler.com/> ; Fundación Helga de Alvear, em Cáceres: <http://www.fundacionhelgadealvear.es/>).



duma galeria, usado para enriquecimento do acesso, para um público alargado, da produção contemporânea.

#### **1.4 – As exposições internacionais e o início da definição do carácter de serviço público.**

Tal como é enumerado no extenso currículo da Galeria 111, a colaboração em exposições internacionais remonta-se ao ano de 1974, com a participação na I Bienal Arte y Seriado, em Segóvia, representando as galerias portuguesas. Nas décadas de 80 e 90 estas comparências em certames multiplicam-se, como explica Arlete Brito em entrevista<sup>59</sup>, em grande parte, graças à rede de amizades e fidelizações entretanto nascidas junto do público estudantil.

A título de exemplo, a passagem pelo Oriente: o antigo Museu Luís de Camões<sup>60</sup> acolhe, em 1981, no contexto dum congresso de Psiquiatria, uma exposição de artistas da Galeria, facto que proporciona o reencontro do director, antigo aluno da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, com o casal Brito. Este convívio – bem como a subsequente edição de gravuras e relação com as elites locais - decorrido num contexto não circunscrito ao meio galerístico, estimularia futuros contactos internacionais e o interesse das instituições competentes, que permitiriam irradiar para outros pontos do globo a influência da colecção.

Para além do Museu acima mencionado (anfitrião das exposições “Congresso de Psiquiatria”, 1981; “Pintura Portuguesa Contemporânea”, 1982), a passagem estende-se ao Instituto Cultural (exposição de pintura e desenho de Graça Morais, 1991) ou ao Leal Senado desta mesma cidade (exposição de pintura de Ana Vidigal, 1993), culminando com uma grande exposição retrospectiva da colecção privada dos galeristas no ano de 1995, variante da que havia sido realizada no Museu do Chiado no ano anterior.

Na vizinha China, a convite do então presidente da República, Mário Soares, uma retrospectiva das artes plásticas lusas na Casa do Povo, “Arte Portuguesa do século XX”, sintomática da dimensão de visibilidade que o espólio de Manuel de Brito havia já adquirido. Este entusiasmo, dentro e fora das fronteiras do país, percorre toda a década de 90, a de maior crescimento.

---

<sup>59</sup> ver entrevista em anexo

<sup>60</sup> O espólio que constituía este museu foi absorvido pelo actual Museu de Arte de Macau, com informação disponível em [http://www.artmuseum.gov.mo/mamintro\\_p.asp](http://www.artmuseum.gov.mo/mamintro_p.asp)

Como já foi referido, no então recém-reaberto Museu do Chiado uma grande mostra (“Colecção Manuel de Brito”, 1994), com motivo das comemorações de Lisboa como Capital da Cultura faz que Simonetta Luz Afonso e Raquel Henriques da Silva<sup>61</sup> enfatizem a importância deste acervo, nesta altura já plenamente assumido como colecção, diferenciada da função comercial da galeria.

Nas duas últimas décadas do século XX, o Brasil manifesta o mesmo grau de interesse pela recepção da colecção da família Brito. Se nos anos 80, o contacto se efectiva através de núcleos monográficos, acolhidos pelos Museus de Arte de Brasília e São Paulo (1986 e 1988, respectivamente), nos anos 90 a popularidade culminará com uma retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo (“Colecção Manuel de Brito”, 1995), muito semelhante à que fora realizado em Lisboa e um marco no que respeita a exposições naquela casa, com honras de destaque na primeira página dos jornais e entradas condicionadas no último fim-de-semana de exibição.

Entre vários países europeus, é de destacar, para além do já referido eixo francófono, que tem um momento de auge com a contribuição, com obras de Amadeo de Souza-Cardoso e Vieira da Silva para a mostra “O Universo de Fernando Pessoa” realizada para a Europália de 1991 na Bélgica, e a grande mostra colectiva “Portugal Hoy: 30 Pintores”, no Centro Cultural Conde Duque (Madrid), iniciativa de grande fôlego para a divulgação das artes visuais portuguesas no país vizinho, que, como já foi referido, se mostrou, desde o início da vida da Galeria absolutamente receptivo a dar visibilidade aos seus artistas.

Tal conjuntura conduz a que tome corpo um convite para musealização da colecção privada da família Brito. Já existia, na verdade, vinte anos antes da sua efectivação, uma vez que o vereador da cultura da Câmara Municipal de Oeiras José Maria Noronha Feio, conhecedor da colecção e amigo pessoal da família, manifestou desde cedo<sup>62</sup> a vontade de que ela fosse mostrada em Oeiras, concelho de residência da família<sup>63</sup> e defendeu-a perante

---

<sup>61</sup> No catálogo da exposição, enfatiza-se o *carácter totalizador* da colecção, reunindo quase um século de produção nacional.

<sup>62</sup> Ver entrevista em anexo

<sup>63</sup> Graça Morais, pintora da Galeria e mais tarde integrada na colecção do CAMB, pronuncia-se em entrevista a Calos Vaz Marques acerca deste ponto: “Mas recordo-me do Isaltino me dizer: vê se convences o Manuel de Brito a trazer a colecção para Algés. Porque o Manuel de Brito queria pô-la ao pé da galeria dele, no Campo Grande. E eu, sempre que estava com o Manuel dizia: aquele palácio é tão bonito, o Isaltino tem tanta vontade de fazer aquilo; além disso o Manuel vive ali no Dafundo; tudo tem

o autarca, Isaltino Moraes, no sentido de encontrar um espaço para a sua exibição. Manuel de Brito, no entanto, sempre deu preferência à zona da Cidade Universitária, à qual se sentia histórica e vocacionalmente ligado, adiando a resposta a esse convite durante décadas.

Com o mandato de João Soares na Câmara Municipal de Lisboa é apresentada, já no século XXI, a hipótese de acondicionar dois prédios devolutos (à Rua Dr. João Soares) para acolher a colecção em acordo tácito, não documentado.

A mudança de mandato e o advento de Pedro Santana Lopes para a presidência da autarquia de Lisboa, o qual não manifesta o mesmo tipo de abertura à negociação, inviabiliza a solução que se delineara. Após o adiamento sucessivo de reuniões que permitiriam ratificar tal solução, Manuel de Brito, já num estado avançado da doença que viria a levar-lhe a vida em 2005, acede finalmente ao convite do presidente da Câmara Municipal de Oeiras, aceitando assinar o Protocolo que daria início à refuncionalização do *chalet* e Parque Miramar [figura 5]. Designado como Palácio Anjos, viria a ser inaugurado na sua nova vida de Centro de Arte a 29 de Novembro de 2006.

Para compreender quão relevante é a exibição pública do legado da família Brito, numa fase prévia à análise arquitectónica e institucional do Centro de Arte, torna-se necessário definir estética e historicamente o conteúdo da colecção que está na sua origem. É esse o objectivo da alínea seguinte, uma panorâmica que pretende ajudar a tomar consciência da dimensão simbólica do conjunto de peças adquiridas pelos proprietários da Galeria ao longo de mais de quarenta anos.

### **1.5 – Caracterização da colecção**

Já tinha sido anteriormente frisado, mas é indissociável da génese da colecção: estamos em presença dum conjunto de obras adquiridas no sentido mais positivo de *amadorismo*, ou seja, admiração pelos artistas, ligação afectiva às obras com conhecimento do seu valor plástico, e escolha informada das novas aquisições.

---

a sua lógica e é bom que uma colecção como a sua possa ser vista não em Lisboa mas aqui ao lado de Lisboa.” in [http://www.cm-oeiras.pt/amunicipal/OeirasConversa/Publicacoes/PubPeriodicas/OeirasEmRevista/Documents/Revista\\_corrigida2.pdf](http://www.cm-oeiras.pt/amunicipal/OeirasConversa/Publicacoes/PubPeriodicas/OeirasEmRevista/Documents/Revista_corrigida2.pdf), consultado a 19 de Agosto de 2010.

Manuel e Maria Arlete Brito, na sua actividade galerística, convivem de perto com a lógica de produção, aconselham-se com especialistas e, numa época com as limitações de mercado de arte que previamente referimos – quase sem leiloeiras e com o estatuto do artista depauperado em comparação com o panorama europeu – começam a afirmar-se também enquanto compradores. O acervo é muitas vezes fruto de reservas nunca reclamadas pelos clientes da galeria, de apostas pessoais determinadas pelas possibilidades financeiras – os galeristas tentavam manter a política de comprar uma peça por exposição – transacções por motivo de óbito ou dispersão de espólios privados, de peças remanescentes após a exposição (não vendidas), com a perspectiva de futuras vendas, mas mantém uma coesão que só com o “(...) o convívio com Historiadores, Professores, Críticos, Artistas, e a absorção de todos os ensinamentos que daí advieram (...)”<sup>64</sup> tornou possível levar a empreitada a bom porto.

Analisaremos, portanto, o núcleo de obras representadas na colecção guiando-nos pela categorização proposta no catálogo da exposição do Museu do Chiado, que traça uma distinção entre os ciclos históricos do Modernismo, as neo-vanguardas dos anos 60 (cronologicamente coincidentes com o *take-off* da Galeria) e, para os anos subsequentes, investimentos em jovens artistas - uma breve menção às aquisições mais recentes, entre o final dos anos 90 e o século XXI (numa etapa em que a 111 goza já dum estatuto de estabelecimento consagrado) o que sublinha a vocação *humanista* dos seus proprietários.

Esta análise é complementada por uma menção aos números que é possível apurar para uma abordagem quantitativa sintética, com mais pretensões a dar uma visão de conjunto do que a discriminar detalhadamente todos os aspectos reflectidos na colecção.

### **- Valores estéticos e históricos**

Para abrir a panorâmica acerca dos valores contidos na colecção, o primeiro nome a ser referido deverá ser Amadeo de Souza-Cardoso, figura seminal, representado na colecção com duas obras: *O Pobre Louco* (1915) e *Composição* (1914-15), a primeira cruzando a linguagem das vanguardas que abrem o século – e com as quais o pintor toma contacto de modo directo em Paris, antes do regresso a Portugal e do retiro em Manhufe, onde

---

<sup>64</sup> BRITO, Manuel de, “Porquê esta minha colecção? Estas obras de arte e não outras? Ou estas e mais outras?” in *Colecção Manuel de Brito: Imagens da Arte Portuguesa do século XX*. Lisboa, Electa, 1994, pág. 11

faleceria aos 31 anos – com uma temática de cariz social e a segunda um exercício de cubismo órfico, com o qual estaria intimamente familiarizado graças ao convívio com o casal Delaunay<sup>65</sup>, mas ao qual não adere (como aliás, sucede com os restantes *ismos*) de forma cabal.

Almada Negreiros, outra figura incontornável das artes do século XX, consta como autor de obras protocoladas para exibição no CAMB: trata-se nada menos que dos célebres painéis do Cine San Carlos<sup>66</sup> – em lugar de destaque, e, como se verá mais à frente, permanentemente expostos – e três obras mais tardias (*A Europa jaz...*, *A Sesta* e *Figura feminina sentada*, todas dos anos 40), com o traço dinâmico e de “(...) gosto cartazista”<sup>67</sup> que lhe é característico. Milly Possoz, Eduardo Viana, Abel Manta, Mário Eloy e Carlos Botelho completam o conjunto, com o seu entendimento pessoal das lições cezanneanas, desenvolvidas em paisagens, cenas domésticas ou naturezas-mortas que revelam o escoamento das aprendizagens pós-impressionistas para o Modernismo em Portugal.

O núcleo Neo-realista é digno de menção, com nomes cimeiros da dimensão de Júlio Pomar, Dórdio Gomes, Júlio Resende e Mário Dionísio. Empenhados em denunciar através da palavra e da imagem as duras condições de vida impostas ao proletariado pela nova ordem política, o Estado Novo, servem-se dum imaginário que bebe no muralismo mexicano e brasileiro<sup>68</sup>, “(...) alguma produção social e sentimental de Abel Salazar”<sup>69</sup>, numa definição clara para “(...) uma preferência modernista por via neocubista”<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup> “(...) da sua relação com o casal Sonia e Robert Delaunay, Amadeo reteve o essencial para a sua evolução plástica. Se para este casal a sua passagem foi reconhecidamente exaltante na descoberta da luz, da cor e de toda a iconografia local [minhota], para Amadeo funcionou como um poderoso estímulo plástico, para que no centro dessas evidentes trocas plásticas, pudesse desenvolver uma linguagem própria, em torno do que foram sempre os seus símbolos preferenciais.” In FREITAS, Helena de, “Amadeo de Souza-Cardoso, 1887 – 1918” in *Amadeo de Souza Cardoso – Catálogo Raisonné*, Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, pág. 33

<sup>66</sup> Em nota posterior, aquando da análise expositiva, explicitaremos o valor simbólico desta aquisição e do regresso a Portugal, pela mão de Manuel de Brito e Ernesto de Sousa destas peças emblemáticas.

<sup>67</sup> SILVA, Raquel Henriques da, “Presença da História” in *Colecção Manuel de Brito: Imagens da Arte Portuguesa do século XX*. Lisboa, Electa, 1994, pág. 22

<sup>68</sup> José-Augusto França traça o paralelismo entre o *Semeador* de Orozco e o *Gadanheiro* de Júlio Pomar, mas muitos outros exemplos (Portinari, Rivera) poderiam ser escolhidos. v. FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal – O Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, pág. 123

<sup>69</sup> Op. Cit., pág. 122

<sup>70</sup> Op. Cit., pág. 123

impregnada dum ideário de cunho marxista que põe a arte ao serviço da utopia revolucionária.

Da mesma década de 40 do século XX, com prolongamento na seguinte, encontramos as diversas propostas surrealistas, desde a sua fundação com António Pedro (aqui presente com *Anjo da Guarda*, de 1939) à influência daliniana sensível em Cândido da Costa Pinto (*Coisas espanholas*, 1947), sem esquecer António Dacosta (muito caro à família Brito, e presença recorrente na colecção, sobretudo numa fase posterior, com o seu regresso à pintura nos anos 80), Marcelino Vespeira, António Quadros, bem como o dissidente Mário Cesariny (a diferença formal e de posicionamento é visível em *O mago*, 1969) e o ingenuísta Eurico Gonçalves (*Solidifica-te, dissolve-te e depois... vem falar-me ao ouvido*, 1959).

O abstraccionismo, numa via mais lírica – pela mão de Maria Helena Vieira da Silva, que veremos presente na exposição em análise em capítulos ulteriores ou de Menez, com o seu colorido aquoso e de profundo intimismo – ou mais geométrico – caso de Nadir Afonso, representam mais uma das linhas de força do interesse dos coleccionadores, que, no entanto, investirão em grande força no bloco de artistas seus contemporâneos, essencialmente *neofigurativos* e *objectualistas*.

Este é, com efeito, o vector no qual se desenvolve com maior amplidão o acervo da Colecção Manuel de Brito, correspondente à tendência da *Nova Figuração e Bidimensionalidade* em confronto com o pólo *Entre o sujeito e a realidade objectual* citando a proposta de classificação feita por Rita Macedo na sua dissertação<sup>71</sup>. Apropriar-nos-emos da categorização anterior de modo a ter um fio condutor para uma faixa cronológica recortada por inúmeras propostas individuais, e por isso, com necessidade de estabelecimento dum factor extrínseco para uma abordagem conjunta.

Macedo define o primeiro bloco como um conjunto de “(...) experiências neo-figurativas, que foram ao encontro de uma mentalidade cultural que nunca se desprendera dos valores de uma subjectividade moderada.”<sup>72</sup>. Categoria vasta e que engloba percursos absolutamente díspares nas suas fileiras, tem associada uma noção de regresso ao suporte

---

<sup>71</sup> MACEDO, Rita, *Artes Plásticas em Portugal no Período Marcelista*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, pág. 108

<sup>72</sup> Op. cit., pág. 109

da tela, mesmo se este é feito com intenções, métodos e ideias subjacentes acerca da arte que não têm um vínculo directo entre si.

Este regresso à figuração, concomitante com a ascensão da Pop Art nos países anglo-saxónicos, apresenta-se na Europa continental sob um formato mais ambíguo e diverso consoante os países. Em Portugal, a via adoptada é através de França e Espanha, o primeiro país por ser destino de emigração de artistas com maior recorrência e o segundo por proximidade geográfica, sendo o entendimento desta *Nova Figuração* bastante dissemelhante nos dois anteriores. Em França encontramos, tal como preconiza Louis Ferrier, “(...) um compromisso entre a tradição naturalista e realista da pintura, e as vanguardas do século XX (...)”<sup>73</sup> que se manifesta através do interesse pelo lado gráfico e narrativo da realidade, deixando de lado os valores veiculados pelo *informalismo*<sup>74</sup>.

Espanha, pelo contrário, procura um maior entrosamento com as experiências artísticas precendentes, ou seja, uma continuidade da forte tradição pictórica expressionista combinada com o passado *informalista*, que desemboca numa produção plástica com “(...) adopção de aspectos figurativos, sobretudo na representação da figura humana (...)”<sup>75</sup> e um traço de subjectividade muito acentuado.

Apesar do maior fluxo de emigração para França, a produção dos artistas ligados ao contexto *neofigurativo* no período segue mais de perto as propostas espanholas por se contarem apenas, do núcleo de autores ligados a esta corrente, apenas dois emigrados em terras cisalpinas: Jorge Martins e Eduardo Luiz. Os restantes mantiveram-se em Portugal, atentos ao que era possível conhecer das experiências externas, e traçaram percursos de grande diversidade, sendo unidos apenas pela “(...) diversidade, como fruto de viragens para dentro ou olhares para fora, em que na indecisão ou na falta de referências se encontraram.”<sup>76</sup>

Citaremos os percursos de Joaquim Rodrigo, Paula Rego, Nikias Skapinakis, Sá Nogueira, Carlos Calvet, Eduardo Luiz, do “grupo de Évora” (António Charrua, Álvaro Lapa,

---

<sup>73</sup> Op. cit., pág. 112

<sup>74</sup> Rita Macedo enumera, citando Gérald Gassiot-Talabot a rejeição “dos «valores tácteis, da sensibilidade a um cromático virtuoso, do impasto pesado e do gesto ‘visceral’»”, op. cit., págs. 112-113

<sup>75</sup> Op. cit., pág. 113

<sup>76</sup> Op. cit., pág. 114

Henrique Ruivo, Joaquim Bravo e António Palolo), Jorge Martins, António Sena e Noronha da Costa por se encontrarem representados na colecção, terem passado na sua totalidade pelo espaço expositivo da 111 e serem expressivos de caminhos pessoais que, sem relação directa com uma corrente rígida – a conjuntura social e cultural não era, como se viu, favorável a tal coesão - representam regressos possíveis à figuração.

Rodrigo (n. 1912) parte de pesquisas em torno ao geometrismo, ou seja, “(...) concepção e inscrição de formas num determinado espaço”<sup>77</sup>, para uma pesquisa muito mais orgânica, influenciada pelos seus estudos de engenharia agrónoma e ciências da natureza<sup>78</sup>. Esta passa pela definição de princípios objectivos de desenvolvimento da arte pictórica, nomeadamente “(...) as dimensões do suporte, os materiais disponíveis, a semântica da estrutura compositiva (...)”<sup>79</sup> concebendo o todo como um microcosmos no sentido mais biológico do termo - inclusive ao nível dos pigmentos, fáceis de encontrar na natureza - e aplicando, dum modo quase instintivo e autodidacta, algumas das pesquisas que estavam a ser desenvolvidas fora de Portugal nos campos da *land art* e da *arte povera*. Esta condição telúrica, juntamente com um traço de actualidade que traz para a pintura elementos da vida político-social da época (um traço caracteristicamente *Pop*) reclama para Joaquim Rodrigo um lugar insubstituível nas artes da passagem da década de 60 para a de 70.

Paula Rego (n. 1935), outro valor cimeiro das artes, dá os seus primeiros passos na pintura precisamente neste período. Se a figuração e o interesse pela natureza em Rodrigo se desenvolvem no sentido orgânico do termo, Rego dá atenção sobretudo à pesquisa acerca da natureza humana e das relações<sup>80</sup>, elemento que remete, dum modo diferente, para a sua condição de artista neofigurativa: embora recolha características *pop* e surrealizantes, como o respeito pelo suporte bidimensional da tela, a narratividade e a exploração da imaginação, o seu percurso não cabe dentro daquelas categorias pela cada vez mais declarada ligação a um expressionismo muito pessoal, escudado nas memórias, e cada vez mais transformado

---

<sup>77</sup> Op. cit., pág. 115

<sup>78</sup> Op. cit., pág. 117

<sup>79</sup> Op. cit., pág. 117

<sup>80</sup> “(...) Paula Rego investiga a natureza humana, nas suas vertentes individual e colectiva, procurando identificar comportamentos de todos os tipos, em todas as relações, mas sobretudo atendendo às questões do tempo, do poder e do prazer que estas coordenadas dão ao homem – e à própria pintora – que assim inaugura uma promiscuidade entre criador, autor e espectador, três instâncias que a sua pintura arrasta e coloca ao mesmo nível.” Op. cit., pág. 125



em denúncia cruel e raivosa do autoritarismo. A ligação - por casamento e mais tarde por residência - a Inglaterra, onde os ensinamentos de Bacon<sup>81</sup> a influenciam intensamente, fazem que a sua produção das décadas de 60 e 70 não esteja dentro de nenhuma corrente no sentido mais escolar do termo. A enorme popularidade que adquire, bem como a aceitação além-fronteiras, fazem de Rego – que lecciona na Slade School of Arts e é doutora *honoris causa* por inúmeras universidades de prestígio - um dos nomes fortes da Galeria 111 e das principais responsáveis pelo alargamento do seu mercado.

Um outro autor presente na colecção manifesta com veemência, por palavras e na obra, a necessidade do retorno à pintura de cavalete: Nikias Skapinakis (n. 1931). Autodidacta, assume as conquistas modernistas com as devidas reservas e cultiva uma “figuração icónica”<sup>82</sup> que, embora aparentemente se reconheça com traços de proximidade à Pop Art – de aparência impessoal, sobre campos de cor lisos, como no famoso retrato dos quatro críticos de arte concebido para as paredes da Brasileira do Chiado – se escuda, na verdade, num estudo transversal de toda a História da Arte ocidental, e numa “ (...) capacidade ofical solitariamente conquistada a pulso, que atingiu solitariamente uma maturidade que, por razões inerentes à própria obra e à reflexão do seu autor, casualmente se acertava com o tempo histórico e artístico que internacionalmente se vivia, mas do qual nunca fez parte”<sup>83</sup>. Não é ao acaso que, num tempo em que a emigração era destino desejado e quase fatídico para os artistas, Nikias quer deliberadamente permanecer em Lisboa, transportando para a tela a sua reflexão acerca da realidade da cidade naquele período.

Colega de atelier, Rolando Sá Nogueira (n. 1921) mostra-se mais aberto ao universo da experimentação Pop após a estadia na Slade School of Arts como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, incorporando, desde 1969 “(...) a fotografia e a tinta acrílica

---

<sup>81</sup> “Quando Deleuze fala da obra de Francis Bacon, em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, utiliza uma expressão que parece ajustar-se perfeitamente à pintura em geral, e à de Paula Rego numa concentração intensa: «não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas de captar forças.» (...). As figuras são grosseiras e, não raro, grotescas, pois é no campo de uma indecibilidade entre o humano e o animal que elas emergem, na maioria das vezes configurando-se como seres habitados por uma espantosa força sexual.”, CANTINHO, Maria João in *La Insignia*, Portugal, Abril de 2003, acessível em [http://www.lainsignia.org/2003/abril/cul\\_005.htm](http://www.lainsignia.org/2003/abril/cul_005.htm)

<sup>82</sup> Op. cit., pág. 114

<sup>83</sup> Op. cit., pág. 132

(...)”<sup>84</sup> que lhe conferem um pendor decorativo e impessoal em grande consonância com o espírito da época.

Duma geração anterior à de Nikias e Sá Nogueira, Carlos Calvet (1928), tal como Nikias, toma a opção pela permanência no país. Embora tenha iniciado o percurso na pintura «metafísica» que remete para De Chirico, com alguns pontos de contacto com o Surrealismo, evolui, após uma breve passagem pela abstracção lírica, para um regresso à figuração na década de 60, com um “(...) colorido mais intenso (...) comprometido com uma perspectiva arquitectónica de volumes e planos”<sup>85</sup>, reflexo da sua actividade profissional, a arquitectura. Essa dualidade entre rigor formal e encanto poético granjeiam-lhe um lugar inestimável na corrente de recuperação do suporte bidimensional que passamos em revista.

Eduardo Luiz (1932-1988), figura isolada do panorama nacional, regressaria a Portugal após a atribuição da bolsa de estudo da Gulbekian que o levaria a Paris em 1958, local onde pratica “(...) uma pintura em segundo grau, sem referência à realidade mas sim à própria representação.”<sup>86</sup>, e de grande rigor figurativo que não descuida a carga onírica dos ambientes.

Évora viria a unir um grupo de artistas que, não tendo grandes afinidades no sentido estrito da *praxis* pictórica ou na procura pessoal feita através dela, tê-lo-iam pelos mestres em comum, o pintor António Charrua, que se retirara para aquela pequena cidade desiludido com o circuito de galerias e exposições, e o escritor Vergílio Ferreira que exercera a docência numa escola secundária. O café *Arçada*, à Praça do Giraldo reuniria Álvaro Lapa, Henrique Ruivo, Joaquim Bravo e mais tarde António Palolo através da paixão comum pela literatura. Não menos importante é referir o facto de que a estreia de alguns destes artistas, nomeadamente Bravo e Palolo, é feita na Galeria 111, numa etapa ainda muito inicial das suas carreiras, pelo que se contam como apostas pessoais dos galeristas.

Lapa, desde cedo interessado no Budismo zen, transportaria para a tela o seu minimalismo e condição reflexiva característicos, expurgados “(...) de toda a forma monumental

---

<sup>84</sup> Op. cit., pág. 134

<sup>85</sup> Op. cit., pág. 134

<sup>86</sup> Op. cit., pág. 135

estética”<sup>87</sup>, que a remete muitas vezes para um silêncio negro adorniano<sup>88</sup> e a aproxima do campo do *informalismo*, sem nunca abandonar totalmente a figuração – que é reduzida aos seus contornos essenciais. O estudo sobre a linguagem no sentido mais simbólico da mesma – o uso da escrita como signo e símbolo – e a reflexão espiritual são as linhas de força duma obra demasiado totalizadora e auto-biográfica para entrar cabalmente em qualquer tipo de compartimentação.

Ruivo, fortemente marcado – à semelhança de outra pintora já mencionada, Paula Rego – pela obra de Jean Dubuffet, desenvolverá uma produção plástica sempre interessada no esbatimento entre as fronteiras da pintura e da escultura, pesquisas que desenvolverá com maior solidez durante a sua estadia em Roma, de 1962 a 1974, onde tem contacto com as pesquisas de Lúcio Fontana em direcção à ultrapassagem da bidimensionalidade da tela, de Enrico Baj no trabalho da superfície matérica e assiste ao curso de História da Arte de Giulio Carlo Argan. Tal condição explica a sua ligação ao onirismo surrealista por uma via internacional, mais do que pela filtragem de artistas portugueses, que perpassará a sua obra, interessada nas sensações de inquietação, escolhendo maioritariamente a figuração como veículo para a sua expressão, mas sem descurar o “(...) lado expressivo da matéria.”<sup>89</sup>

Dez anos mais jovem, Palolo desenvolve uma poética estridente antitética com a contenção de Lapa ou a pesquisa matérica de Ruivo. De plena abertura às tendências internacionais coevas, sobretudo ao lado celebrativo da Pop americana através das revistas de arte e publicações, sem sair do seu Alentejo natal. Esta gramática, onde a cor joga um papel vital, evolui nos anos 70 para uma análise geométrica que dá plena flexibilidade à dimensão cromática da sua pintura, expressa em campos de pigmento liso de tons esfuziantes, mas, à semelhança dos seus conterrâneos, interessada na figuração no sentido mais vasto do termo.

---

<sup>87</sup> Op. cit., pág. 141

<sup>88</sup> “A influência dos escritos do filósofo da escola de Frankfurt, Theodor Adorno, sobre estética parece poder relacionar-se com as propostas artísticas do pintor. Lapa procurou afirmar na prática da pintura esse lado de «não-comunicação», de silêncio, como forma de levar adiante a continuidade da arte, que depois de se ter autonomizado ao longo dos tempos acabou por perder as características que a garantiam no passado, tornando-se indefinível.”, op. cit., pág. 139

<sup>89</sup> Op. cit., pág. 149

Para completar o grupo eborense, Joaquim Bravo, artista que inaugura a actividade da Galeria 111 e tem contacto, a partir de 1964, com a Documenta, de Kassel, onde, após algumas experimentações no campo do expressionismo abstracto, esboça os princípios que não voltará a trair no seu percurso autoral: “(...) a rejeição global das tradições ilusionistas da pintura europeia, a recuperação da ideia de mito e do sentido ritualista do fazer, a arte como aventura.”<sup>90</sup>. E, tal como os restantes companheiros de juventude, seguirá um caminho de “impureza” no que diz respeito à inserção em escolas e tendências globais, gravitando entre o desenho e a pintura, mas com um carácter constante de contenção adorniana que já víamos na obra de Álvaro Lapa.

Eduardo Batarida, que comunga do mesmo imaginário Pop, recorre a partir de 1971 – ano em que se fixa em Londres com uma bolsa de estudo da Gulbenkian – às imagens retiradas da banda desenhada tão habituais na pintura inglesa da época. Iniciando-se exclusivamente no suporte sobre papel, só nos anos 80 se abre à pintura sobre tela, sempre com um tom sarcástico e provocatório.

Jorge Martins, que emigra para Paris em 1961, caracteriza-se por uma pesquisa na qual o desenho joga um papel fundamental de análise quase científica que se move num campo autónomo da pintura, “ (...) apresentação definitiva dessa pesquisa e assumpção, já depurada”<sup>91</sup>, que leva às últimas consequências a ausência de instinto e espontaneidade através do recurso à geometria.

O mesmo compromisso entre pintura e desenho é levado a cabo por António Sena, cuja estreia em exposições individuais acontece entre as quatro paredes da Galeria 111, em 1964. Bolseiro na St. Martin’s School of Art com o apoio da Gulbenkian, recebe uma menção honrosa no prémio Soquil de 1967, que chama à atenção para a “(...) continuidade temporal (...) vivência dinâmica”<sup>92</sup> do seu trabalho sobre papel com linha de grafite, carvão e gouache. Enquadra-se no vasto grupo dos neofigurativos graças ao seu “ (...) lirismo

---

<sup>90</sup> FREITAS, Helena de, *Joaquim Bravo – Não mais de 5 adjetivos*, Lisboa, Caminho, 2006, pág. 11

<sup>91</sup> MACEDO, Rita, *Artes Plásticas em Portugal no Período Marcelista*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, pág. 158

<sup>92</sup> Op. cit., pág. 160

muito pessoal, que raras vezes rasga a película de um subjectivismo autista”<sup>93</sup>, sempre no limiar mais próximo do *informalismo*.

Luís Noronha da Costa, começando por se afirmar pelo lado objectual, traça, na sua pintura um caminho cada vez mais próximo da corrente citada: “(...) dirige-se para a figuração no espaço bidimensional para vir colocar com toda a firmeza e autoridade estas questões que vão constituir o cerne da sua investigação”<sup>94</sup>, resultando em composições de forte sinal introspectivo, quase epifânico, centradas na carga simbólica do colorido.

Num núcleo diferenciado, cujos artistas “(...) procuram uma maior objectividade, uma acção mínima por parte do sujeito relativamente à obra criada (...)”<sup>95</sup> – denominado por Rita Macedo como um posicionamento *Entre o sujeito e a realidade objectual*, colocam-se percursos autorais igualmente diversos, mas com elos em comum: “(...) uma apetência de raiz dadaísta pela questionação das funções, procedimentos e suportes tradicionais da pintura, abrindo-se quer a um renovo da utilização da colagem, quer à mistura dos géneros.”<sup>96</sup>. É uma corrente de claro sinal optimista, de confiança no fluxo positivo da história e fruto duma conjuntura económica favorável que deixa para trás os traumas do pós-guerra. Simbolicamente, também quererá ultrapassar o valor da obra como mero objecto estético e dar o salto para a sua interpretação ética e sociológica.

Pierre Restany, crítico, mentor do Nouveau Realisme e redactor do seu manifesto em 1960<sup>97</sup>, anuncia a aproximação definitiva entre o quotidiano e a arte, a reciclagem poética da linguagem urbana, industrial e publicitária. No grupo português que contacta com esta realidade, para além das afinidades teóricas – ou como resultado delas – existe a condição comum da emigração para França, onde, com esta cena artística ainda em prelúdio, operam

---

<sup>93</sup> Op. cit., pág. 161

<sup>94</sup> Op. cit., pág. 161

<sup>95</sup> Op. cit., pág. 170

<sup>96</sup> SILVA, Raquel Henriques da, “Envolvimento(s) no(s) tempo(s) presente(s)” in *Colecção Manuel de Brito: Imagens da Arte Portuguesa do século XX*. Lisboa, Electa, 1994, pág. 79

<sup>97</sup> Subscrito por Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely durante a primeira exposição colectiva, na galeria Apollinaire de Milão; um ano mais tarde, juntar-se-iam César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle e Gérard Deschamps. O grupo anunciaria a sua dissolução em 1970.

um movimento de substancial internacionalização da arte portuguesa: o *KWY*<sup>98</sup>, em torno na revista homónima (1958-64). Inicitativa do casal formado por Lourdes Castro e René Bertholo, arrancou com um carácter marcadamente artesanal, desenvolvido num pequeno estúdio da Rue des Saints-Pères, com colaborações diversas que vão da literatura às artes plásticas.

À semelhança da “colectividade singular” dos Nouveaux Realistes, que no seu manifesto sublinham o desejo comum de trazer a realidade física e material para a linguagem plástica apesar das diferenças técnicas e dos percursos de procura individual diferenciados, os assinantes do *KYW* (sediado em Paris e Munique) assumem por esse meio o desejo dum elo transnacional de troca de experiências e maior vínculo entre o quotidiano e a arte. Além do casal fundador, os primeiros membros serão José Escada, João Vieira, Gonçalo Duarte, António da Costa Pinheiro, aos quais se juntam o húngaro Christo Javacheff (que fará a ponte para o grupo do Nouveau Realisme, no qual também participa) e o alemão Jan Voss. Reúnem-se igualmente as simpatias da elite artística parisiense da época: Vieira da Silva, Arpad Szenes, Yves Klein, Saura, Corneille, Raysse, Millares e Spoerri, só para citar os de maior relevo<sup>99</sup>. O grupo espanhol El Paso, igualmente exilado e em busca de condições mais favoráveis para o desenvolvimento da sua pesquisa *informalista*, manifesta a suas simpatias, mas mostra maior interesse na reflexão sobre as condições de implementação de uma arte verdadeiramente sintonizada com o seu tempo no país-natal, preocupação claramente secundária, como já se viu, nos artistas portugueses emigrados.

A primeira artista citada, a madeirense Lourdes Castro, com um breve percurso académico na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, rapidamente abandonaria o suporte da tela (onde a pesquisa se aproximava dum expressionismo com a cor como definidora da forma para a figura humana) para explorar, já fora do âmbito académico, materiais e técnicas mais heterodoxas. Da serigrafia (em conjunto com Bertholo) às *assemblages* com desperdícios (caricas, fundos de garrafa, invólucros de chocolates) evoluirá para a descoberta do *plexiglas*,

---

<sup>98</sup> A escolha de letras que não se utilizam no alfabeto português e o trocadilho irónico criado em torno a elas por Mário Cesariny («Ká Wamos Yndo») sublinham, nas palavras de Fernando Dias, “(...) emigração cosmopolita. Por isso não precisou de manifesto, mas apenas de manifestar-se, sendo este o sentido da revista, como palco de convívio de intervenções criativas (...)”, DIAS, Fernando, “El Paso e KWY: um diálogo ibérico (em Paris)” in *KWY – Paris 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém/Assírio e Alvim, 2001, pág. 66

<sup>99</sup> FREITAS, Helena de, “O duplo do mundo” in *Lourdes Castro*, Centro de Arte Colecção Manuel de Brito, Câmara Municipal de Oeiras, 2009, pág. 5

material dúctil, luminoso e pleno de potencialidades para construir metáforas em torno a silhuetas de sombras, numa subtil ironia à história da figuração, pois estamos perante objectos que se projectam na ausência de um referente. Levando ainda mais longe o conceito, as sombras tornam-se “ (...) agentes de outras sombras”<sup>100</sup>, pela sobreposição das placas e a sua interacção luminosa. As silhuetas retratam pessoas do seu círculo próximo de amigos, objectos quotidianos, pequenos apontamentos de aparência trivial, mas que surgem quase como uma revelação metafísica graças à transparência do material sintético.

René Bertholo, por sua vez, investiu nos pessoalíssimos *objectos animados*. Fruto duma evolução a caminho, como temos visto, da autonomia do objecto e do seu vínculo directo à vida, opta por uma via ainda mais radical que a do Nouveau Realisme, pois na sequência do contacto com a obra de Jean Tinguely, dota de circuito eléctrico as suas criações, formando uma “(...) espécie de todo, lugar onde existem todos os elementos necessários à vida”<sup>101</sup>. É, em última instância, uma reflexão acerca da disponibilidade criativa transformando o acto simbólico de fazer arte num cruzamento com a técnica algures entre o ingénuo e o erudito, do mesmo modo que, no mundo infantil, os brinquedos aspiram a prefigurar o “real” adulto.

Costa Pinheiro assemelha-se aos seus companheiros de emigração no que à produção de objectos diz respeito durante a fase da «Projekt Art», em Munique, que materializava conceitos nascidos de um afastamento consciente da pintura. «Citymobil», projecto de cidade utópica em maqueta, responde a uma continuidade, em 1969, da linha iniciada na cidade alemã. Há espaço, no entanto, para a pintura *strictu sensu* no seu percurso. A série «Reis», análise iconográfica jocosa de figuras destacadas da história portuguesa, apresentando como alternativa ao objecto encontrado o objecto imaginado e assimilado pelo imaginário colectivo.

Também confiante nos ganhos artísticos e pessoais que a emigração em Paris poderia proporcionar, José Escada começa por se centrar numa pintura de cavalete feita de motivos delicados, parcelares, quase como vitrais em catedrais góticas. Evoluirá para a objectualização tentando traçar caminhos de desmembramento do corpo pictórico de modo a obter uma libertação aurática para as obras. A viragem chegaria já quase no fim do

---

<sup>100</sup> Op. cit., pág. 5

<sup>101</sup> MACEDO, Rita, *Artes Plásticas em Portugal no período marcelista, 1968-1974*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999 pág. 182

projecto *KWY*: “É por volta de 1968, que esta pesquisa passa para o domínio do objecto, ou antes começa a explorar a fronteira entre o plano bidimensional e o espaço tridimensional. (...) Primeiro muito delicadamente, através do papel, que toma forma, a partir da dobragem criando espaços côncavos e convexos, depois em acrílico e folha de flandres”<sup>102</sup>. Cumpre-se, portanto, a condição heteróclita da procura duma objectualidade plástica.

Do núcleo ligado à revista, João Vieira é o membro com maior sensibilidade ao problema da separação entre as fronteiras do objecto físico e a sua desmaterialização, questão indissociável do contacto directo, em Paris, com as performances de Yves Klein. Filho de professores primários, faz a sua ponte ao mundo objectual tanto através do signo definitivo - as letras - estabelecendo uma relação entre escrita e pintura, como através de actos performativos que reflectem sobre o valor lúdico da criação artística, inseridos na lógica do movimento Fluxus, no qual participa através da associação ao Museu Vostell, em Malpartida de Cáceres. Remetemos de novo, neste caso, para a tese de Rita Macedo, que se pronuncia a respeito de semelhantes intervenções: “A festa, não só pelo seu carácter lúdico, mas pelo facto de juntar um grupo numeroso de pessoas interessadas num convívio de ideias, pondo em causa uma noção de arte muito arreigada, era um objectivo consciente por parte de alguns. Naturalmente não da parte daqueles que participaram neste tipo de acontecimentos, mas daqueles que mais instrumentos teriam para racionalizar a questão.”<sup>103</sup>

Fora do contexto do *KWY*, mas no mesmo período cronológico e com afinidades por levarem a cabo pesquisas em torno a objectualização da experiência artística encontramos outros percursos individuais com representação na Coleção Manuel de Brito: António Areal, Manuel Baptista, Eduardo Nery, Jorge Pinheiro, Ângelo de Sousa e Helena Almeida.

Areal, de forte influência surrealizante, procura criar ambientes pictóricos que prefigurem a sensação de vazio, não *per se*, mas como modo de sublinhar a condição objectual das obras e do acto criativo. Em última instância, desembocará na produção de caixas vazias, nas antípodas da transparência do plexiglass de Lourdes Castro. Em vez de sublinhar a presença solar e aurática que está subjacente às sombras, manifesta uma aspiração à ausência, cabendo ao espectador habitar esse espaço: “As caixas vazias que exibem antes de

---

<sup>102</sup> Op. cit., pág. 190

<sup>103</sup> Op. cit., pág. 197



tudo uma ausência, apontam para a aspiração a uma pura objectividade e não, como à primeira vista poderia parecer, para uma exaltação da subjectividade”<sup>104</sup>. É uma posição extrema, que lhe ganha um lugar sem equivalentes nas artes do panorama nacional.

No limiar da objectualidade trabalham Manuel Baptista (cuja assepsia no tratamento das superfícies – memória vaga das superfícies brancas caiadas do seu Algarve natal – leva, no extremo, à tela bidimensional a ser assumida como um objecto tridimensional), Eduardo Nery (mais lúdico e povoado de referências Pop e decorativas, mas que opta não raras vezes por subverter a hierarquia do cavelete, transformando-o em objecto descontextualizado), Jorge Pinheiro (que recorta o suporte ou o substitui por materiais não-pictóricos, como o acrílico, centrando-se nas sensações desconcertantes das formas puras) e Ângelo de Sousa (que leva ao extremo o minimalismo cromático, em consonância com o que sucede no mundo anglo-saxónico dos anos 70, pelo que “(...) deixa de ser representação e passa a ser apresentação, espaço. São espaços de pintura e não pintura de espaços ou objectos, ascendendo pelas suas dimensões a uma escala humana que se impõe arquitectonicamente.”<sup>105</sup>). Os dois últimos pertencem à geração conhecida como “os quatro vintes”, finalistas da Escola Superior de Belas-Artes do Porto que completaram o curso com nota máxima e, como se verificou *a posteriori*, deixaram marca indelével nas artes lusas. O bloco completa-se com um olhar feminino: Helena Almeida. Querendo transcender o espaço da tela – ao longo da sua carreira passa da pintura para o objecto tridimensional e deste último à fotografia - questiona não apenas o acto artístico, mas num sentido mais vasto, a problemática da “relação do ser humano com o espaço envolvente.”<sup>106</sup>

Resta ainda referir o núcleo de artistas mais jovens da Galeria, constituído por exemplos como os de Fátima Mendonça, Isabelle Faria, José Pedro Croft ou Manuel Caeiro. Se até aqui, as situações e percursos eram heterogéneos, a abertura democrática e a experiência do mundo globalizado através dos *mass media* dificultam ainda mais intensamente uma categorização escolástica ou estilística.

Em todo o caso, bastará referir que seja em termos de escala monumental (como na escultura de Croft), leituras psychologizantes (pintura de Isabelle Faria), intensidade das

---

<sup>104</sup> Op. cit., pág. 202

<sup>105</sup> Op. cit., pág. 210

<sup>106</sup> Op. cit., pág. 215

experiências emotivas (Fátima Mendonça) ou desconstrução da própria condição pictorial (Manuel Caeiro), o novo século encontra espaço de reflexo na Coleção Manuel de Brito, promovendo uma simultaneidade entre a produção mais recente e sua possibilidade de fruição pública.

No seu todo, acompanha-se, embora desigualmente – ou não fosse este o fruto de escolhas pessoais feitas ao sabor do tempo e dos interesses dos coleccionadores – sensivelmente um século de artes visuais. Esta história está, no entanto, inacabada, pois as aquisições continuam, assim como o interesse da parte do público.

### 1.5.2. - Visão de conjunto

A panorâmica anterior cobre as escolhas estético-históricas num quadro geral, dando destaque ao período de nascimento da galeria e aos artistas jovens à época da fundação da mesma que se encontram representados na colecção. Torna-se necessário, no entanto, enquadrar numericamente as obras em posse da família Brito para uma imagem integrada das opções que têm vindo a ser tomadas no que respeita aos critérios de aquisição.

Já tinha sido referido o carácter totalizador da colecção, com as limitações naturais duma constituição de natureza *amadorística*, ou seja, “(...) sem estratégias pré-definidas e sem pretender ser uma colecção de A a Z”<sup>107</sup>. A esta particularidade, soma-se o *handicap* que representa a inexistência de um inventário exaustivo, que permitiria ter uma noção exacta do universo total de peças no qual nos movemos. Não quisemos, ainda assim, deixar de traçar um enquadramento global da sua distribuição entre as estéticas já definidas, bem como o número de autores, de obras e o ritmo com que se têm incorporado novas peças à colecção.

Tentámos, portanto, elaborar um elenco parcial que desse algumas luzes sobre a proporção em que estão presentes núcleos mais emblemáticos (enumerados e desenvolvidos tematicamente na alínea anterior), partindo de dados fornecidos pela co-fundadora, Arlete Alves da Silva – uma lista de artistas actualizada, com a inclusão das novas aquisições - e da informação que se encontra em anexo ao Protocolo, o qual distingue algumas das obras que estão sob a sua protecção à data da inauguração do CAMB, em 2006.

---

<sup>107</sup> Ver em anexo o texto introdutório da exposição *Século XXI – Anos 10*

A contagem<sup>108</sup>, partindo dos documentos acima especificados, reúne um sub-total de 136 artistas na colecção, dos quais 91 eram inicialmente contemplados no anexo ao Protocolo, ficando uma diferença de 45 autores fora do mesmo. Depreende-se, em confronto com o texto introdutório – que contabiliza 157 artistas exibidos no Centro até à exposição *Século XXI – Anos 10* – um volume significativo de empréstimos vindos de outras instituições para as exposições temporárias dos últimos quatro anos.

No que respeita à distribuição por categorias histórico-estéticas, cerca de 50% da colecção corresponde às designações que temos vindo a analisar – Modernismo, Neo-realismo, Surrealismo, Abstraccionismo, Nova Figuração, Nova Objectividade -, sendo a outra metade a fatia destinada às aquisições que correspondem à produção posterior à década de 70. Esta última categorização é declaradamente avessa a sub-divisões internas devido à dificuldade que representa estabelecer designações em percursos cada vez mais heteróclitos e desalinhados de qualquer corrente estética já definida. A este facto acresce, em alguns casos, a brevidade das carreiras representadas por alguns dos criadores, ainda jovens.

Os números permitem ainda evidenciar, nos anos que medeiam entre a fundação do CAMB e a actualidade, o esforço de diversificação do acervo com as aquisições mais recentes: 53 novas obras, entre as quais constam jovens artistas (casos, por exemplo, de Joana Salvador, Francisco Vidal ou Sofia Leitão) e novos géneros artísticos (Rui Chafes junta-se ao elenco de escultores, que representam 4% do sub-total considerado para a presente contagem).

Existem, como se pode constatar, mais elementos que possibilitam levar a cabo uma pesquisa qualitativa do que uma análise quantitativa detalhada. Fica, portanto, como desafio para o futuro a elaboração dum inventário mais alargado e pormenorizado, instrumento de trabalho central para uma instituição de carácter museológico.

Este conjunto, pela sua dimensão e relevância, é merecedor dum espaço com condições idóneas para o exercício do serviço público que representa a disponibilização da colecção. Será esse o objecto de estudo a analisar no capítulo subsequente.

### **Enquadramento arquitectónico e institucional – o Palácio Anjos e o CAMB**

---

<sup>108</sup> Ver documentação em anexo.

O imóvel eleito para a instalação do centro de arte corresponde à residência estival de Policarpo Pecquet Ferreira dos Anjos, a Quinta e chalet de Miramar, popularizada sob a designação de Palácio Anjos, por servir de domicílio estival à família com este nome. Pela voz de Alexandra Antunes e Adrião, tal objecto arquitectónico “(...) constitui a primeira edificação grandiosa construída de raiz, na zona ribeirinha de Algés, com carácter de residência de veraneio (...) até então as casas usadas para veraneio (...) resultavam de adaptações das vetustas edificações construídas para outros fins, integradas em quintas, em que, por vezes, se coadunavam os jardins e pátios (destinados ao recreio) à zona de produção horto-frutícola.”<sup>109</sup>

No sentido de melhor compreender o valor emblemático de tal edificação, alguns dados sobre o percurso biográfico do encomendador e sobre a localidade de Algés enquanto vilegiatura balnear de renome tornam-se úteis.

## **2.1 – Policarpo Pecquet Ferreira dos Anjos (1845 – 1905), breve resenha biográfica**

O empresário [figura 6 em anexo] nasce no seio alta burguesia – de origens humildes, mas célere ascensão<sup>110</sup> - filho de Flamiano Ferreira dos Anjos, um de quatro irmãos originários da Sertã (além dele, António, Policarpo e Bernardino<sup>111</sup>), que se notabilizaram no ramo da importação e exportação de têxteis graças ao seu profissionalismo e espírito de entreatajuda. Tendo completado em Manchester a formação<sup>112</sup>, o sentido empreendedor que herdou do ramo paterno daria frutos na direcção da sociedade familiar *Anjos e C.ª* (fundada em 1836), bem como no papel de accionista do banco “Lisboa & Açores”, da “Companhia Geral do Crédito Predial Português”, dirigente da Associação Comercial de Lisboa (assumiu a presidência de 1886 a 1888), e também enquanto investidor no sector imobiliário.

---

<sup>109</sup> Adrião, Alexandra Antunes e, *A arquitectura de veraneio em Algés, Perspectivas de Intervenção e Reutilização*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002

<sup>110</sup> Relativamente à ascedência de Polycarpo e aos fundadores da Sociedade Comercial Anjos & Cª, há a informação de que “Os quatro irmãos Ferreira dos Anjos, filhos de José António Ferreira dos Anjos (nascido em 1770) – lavrador no Cabeçudo, concelho da Sertã, (...) evidenciaram-se pelo seu carácter empreendedor e dedicação ao trabalho, tendo alcançado grande notoriedade e excelente posição económica e social” in ADRIÃO, Alexandra Antunes e, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004

<sup>111</sup> LEAL, Joana da Cunha, *Giuseppe Cinatti (1808 – 1874) – Percorso e Obra*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996

<sup>112</sup> Op. Cit., pág. 49

Desenvolve igualmente uma acção filantrópica, em causas como a Real Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Rocha (1883), a Sociedade de Geografia, a Assistência Nacional dos Tuberculosos e do Instituto de Socorros a Náufragos.

O Clube da Cruz Quebrada e o Parque de Mira Torres são ambos produto do seu esforço, equipamentos que expressam a posição de destaque adquirida pela vila de Algés [figura 7 em anexo] no contexto da linha costeira dos Estoris.

## 2.2 – Algés, vilegiatura balnear

D. Luís I inaugura entre as elites, em 1870 a moda dos banhos, fixando a sua residência estival em Cascais e pondo em voga a orla costeira na qual se inclui a praia de Algés [figura 8 em anexo]. Como afirma Raquel Henriques da Silva, opera-se uma mutação, a terceira na vida da vila piscatória de Cascais, que passa desta condição à de praça de armas, e desta última à de estância balnear, “ (...) uma necessidade social que se democratizava e o seu privilegiado palco rodava do campo para a beira-mar onde a racionalidade preventiva da nova medicina descobria milagrosos expedientes, alicerçados numa valorização laica do corpo e das suas inexploradas virtualidades estéticas.”<sup>113</sup>

Graça Briz no artigo dedicado a esta temática<sup>114</sup> sustenta ainda que requisitos pragmáticos determinam o desenvolvimento bem sucedido das empreitadas: “em primeiro lugar, a capacidade dos promotores para agenciar um espaço diferenciado e com equipamentos de qualidade, capazes de cativar um alargado grupo social e, em segundo lugar, as facilidades de acesso, para que os novos lugares possam ser visitados com conforto.”. Tal conjugação implica sempre o entrosamento de interesses “(...) pela criação de estruturas imobiliárias de alojamento, independentemente sua tipologia - com as vontades políticas centrais ou municipais”<sup>115</sup>.

A agilização das comunicações impulsionaria a ocupação estival, graças às carreiras regulares com veículos de tracção animal e *tramways*; mais tarde – em 1889 - os caminhos-de-ferro [figura 9 em anexo] e o eléctrico (1901) estenderiam a mais grupos sociais a prática dos banhos.

---

<sup>113</sup> SILVA, Raquel Henriques da, *Cascais*, Lisboa, Presença, 1988, págs. 56-57

<sup>114</sup> BRIZ, Graça, “Vilegiatura balnear – Imagem ideal/Imagem real” in *Revista de História da Arte*, nº 3, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pág. 259

<sup>115</sup> Op. Cit., pág. 261

Registava-se igualmente a presença de estruturas lúdicas como a Praça de Touros, de 1895 [figura 10 em anexo], o velódromo D. Carlos I (inaugurado em 1896), o Aquário Vasco da Gama (fundado em 1898 pela Sociedade de Geografia, figura 11 em anexo) e vários casinos (dois deles instalado em São José de Ribamar, figura 12 em anexo, no antigo palácio dos condes de Vimioso, figura 13 em anexo).

O *corpus* constituído coloca a localidade da Cruz Quebrada em sintonia com as suas congéneres europeias<sup>116</sup>, implicando igualmente uma “qualidade notável de ambiente humano e organização espacial”<sup>117</sup>. As quintas de recreio unifamiliares completam o quadro, conferindo a sofisticação que caracteriza estes ambientes, pelo que passaremos brevemente em revista as que se podem encontrar na vila de Algés.

A primeira menção deve ir para a supracitada quinta e palácio de São José de Ribamar, antigo convento sobranceiro ao Tejo, fundado em 1559 por Dom Francisco de Gusmão, antiga estalagem de viajantes que acolheu figuras ilustres da dimensão de Sir William Beckford, adquirido e embelezado em 1850 por José de Andrade Nery, a este pelo conde de Cabral, em 1872, e desde o final do século residência e propriedade dos condes da Foz.

Nas suas imediações encontramos o palácio do conde de Vimioso, edificado em 1726 para D. Francisco de Paula; foi mais tarde casino, escola secundária e local onde funciona actualmente a Biblioteca Municipal de Algés.

À Estrada Marginal localiza-se Quinta da Conceição [figura 14 em anexo], antigo Forte da Conceição de Pedrouços, que foi residência estival dos marqueses de Belas, hotel, casino, serviços camarários e finalmente instalações do Clube Sport Algés e Dafundo, até à sua demolição, em 2002.

A Quinta da Piedade [figura 15 em anexo], antiga exploração agrícola herdada em 1875 pela família do príncipe Dom Miguel de Bragança, albergou mais tarde um colégio e cedeu parte da sua área à função habitacional.

Por fim, a Quinta e Palácio da família Palha [figura 16 em anexo], ao Dafundo, das mais sumptuosas da zona. De feição pombalina<sup>118</sup> e edificada por ordem de Marco António

---

<sup>116</sup> “ (...) fazem ressaltar uma original forma portuguesa de acompanhar a nova moda dos banhos de mar, produzindo espaços que, apesar de tudo, são extremamente conseguidos (...)” in BRIZ, Graça, “Vilegiatura balnear – Imagem ideal/Imagem real” in *Revista de História da Arte*, nº 3, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pág. 265

<sup>117</sup> Op. Cit., pág. 265

<sup>118</sup> A expressão requer um esclarecimento sobre a heterogeneidade – quase heterodoxia – do conceito: “É bem este gosto híbrido, meio maneirista, meio barroco-romano, que está na base do que caracteriza o «estilo pombalino». Depois da corte joanina, que ali tinha chegado, na medida em que queria realizar

Azevedo Coutinho, ministro de D. João V, torna-se propriedade da linhagem que lhe dá nome em 1834 e recebe a elite intelectual oitocentista, com destaque para Beckford e Almeida Garrett. No século XX, já em 1940, John Stoop, belga, adquire e restaura todo o conjunto, por onde passam figuras da dimensão do príncipe-regente da Bélgica ou o embaixador da República Federal da Alemanha, até à aquisição, em 1976, pelo Estado espanhol<sup>119</sup>.

Ficamos assim com uma visão clara de que Algés, hoje subúrbio residencial, era à época local de descanso e reunião das elites. O palacete mandado edificar por Policarpo Pecquet Ferreira dos Anjos não é excepção à regra, tendo sido frequentado por figuras ilustres da *intelligentsia* da época tais como Cesário Verde, Eça de Queirós ou o Conde de Arnoso<sup>120</sup>.

### 2.2.1. – Quinta e *chalet* Miramar/Parque e Palácio Anjos – um marco na história local

A Quinta e Chalet de Miramar, sita na Alameda Hermano Patrone, Algés, embora sem autoria nem data comprovada de construção<sup>121</sup>, terá sido edificada entre 1880 e 1886, precedida pela fase de aquisição dos terrenos entre 1875 e 1880, período em que são registadas as escrituras<sup>122</sup>.

---

uma ideia de grandeza, os burgueses de Pombal adaptavam-no, empobrecendo-o por razões prementes. Uma sociedade de negociantes, uma classe que se queria «iluminada», criava o seu «classicismo» e estava pronta a acreditar nele, mesmo a proclamá-lo «sumptuoso» pela boca do próprio Pombal...” in FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Betrand Editora, 1987, pág. 212

<sup>119</sup> Actualmente são as instalações dum estabelecimento de ensino, o Instituto Español Giner de los Rios.

<sup>120</sup> “Por amor à arte” in Revista Qualidade, da CMO:  
[http://qualidadeonline.com/images/stories/Revista\\_Qualidade/PDF/RQ22.pdf](http://qualidadeonline.com/images/stories/Revista_Qualidade/PDF/RQ22.pdf), acedido em 15 de Junho de 2010

<sup>121</sup> Alexandra Antunes e Adrião refere, na página 60 da monografia supra-citada que a construção do edifício é anterior à exigência camarária de submeter os projectos a apreciação antes da sua edificação. Assim sendo, não existem quaisquer registos que demonstrem esta data.

<sup>122</sup> Op. Cit., pág. 59

O edifício principal, posteriormente conhecido como Palácio Anjos, define-se como uma peça arquitectónica de feição eclética característica do período, que absorve a linguagem arquitectónica do *chalet* suíço, “com um esquema fundamental de corpos, apresentando um torreão em corpo destacado e de cota mais elevada do que os restantes corpos volumétricos”<sup>123</sup>. Tendo chegado a ser atribuída a sua autoria a José Cinatti – tese sustentada por Etelvina Mergulhão, Mário de Sampayo Ribeiro e Sousa Viterbo<sup>124</sup> - este dado foi posteriormente refutado quer por Joana da Cunha Leal<sup>125</sup>, quer pela própria Alexandra Antunes e Adrião, uma vez que a sua construção sucede já após a morte do arquitecto e cenógrafo supracitado.

O conjunto era constituído, para além da sumptuosa residência, por um parque com um número notável de espécies botânicas, claramente inspirado na tipologia do jardim romântico pitoresco à inglesa<sup>126</sup>, contando ainda com uma capela entretanto demolida, a Capela de Nossa Senhora das Graças ou Capela dos Anjos [figura 18 em anexo].

Exteriormente, a peça arquitectónica desenvolve-se em quatro corpos de volumetrias distintas com torreão de quatro águas de formato piramidal, que sofreram alterações ao longo do tempo<sup>127</sup>, sobretudo ao nível dos revestimentos, destacando pelo original colorido dos ladrilhos cerâmicos da cobertura.

A classificação de Adrião permite caracterizar exteriormente o imóvel tal como era antes do processo de adaptação que sofreu para a função museal, enumerando os elementos segundo os alçados em que se inserem:

---

<sup>123</sup> Op. Cit., pág. 81

<sup>124</sup> Op. Cit., pag. 60

<sup>125</sup> Na dissertação de mestrado supracitada, referindo-se ao palacete encomendado por António Anjos, tio de Policarpo, afirma que “ Ambos morreram, coincidentemente, no mesmo ano de 1879.”. Assim sendo, a hipótese de ser da sua autoria fica inviabilizada. Op. Cit., pág. 258

<sup>126</sup> Aceitamos, de um modo lato, que a zona ajardinada do chalet Miramar poderia ser um revivalismo tardio desta tipologia genérica, com a liberdade de interpretação que é própria do período finisecular: “The dominion of the picturesque garden, that splendid English invention of the eighteenth century, began to give way the moment the principle on which it had been based – the imitation of nature – revealed its limitations and weaknesses” in TEYSSOT, Georges, “The Eclectic Garden and the Imitation of Nature” in *The History of Garden Design – The western tradition from Renaissance to the Present Day*, London, Thames and Hudson, 1991, pág. 370

<sup>127</sup> ADRIÃO, Alexandra Antunes e, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004, pág. 81



- No alçado sul [figura 17 em anexo], o principal, sobranceiro à praia de Algés, encontram-se a maioria dos elementos decorativos de maior esmero artístico (torreão, portas de peitoril, janelas de sacada com guardas de ferro forjado), com uma harmonização visível entre vãos e espaços cheios.
- O alçado ocidental [figura 20 em anexo], com a *bow-window*, cujo topo é utilizado como varanda para o primeiro piso
- O alçado nascente [figura 21 em anexo], desenvolvido em dois corpos, repete a configuração do alçado poente, com jogos de águas-furtadas e aberturas utilitárias
- O alçado norte [figura 22 em anexo], oculto do olhar do transeunte à época da construção, denota uma quase absoluta ausência de elementos artísticos, reduzindo-se à sua índole funcional, de ventilação e iluminação do espaço interior.

Neste último aspecto, o *chalet* encontra-se dividido em três pisos, organizados, até à remodelação de 2006, em torno a uma escadaria central, ocultada pelo corpo do torreão. Se exteriormente é visível, na fachada principal, a presença de quatro corpos, interiormente estes transformam-se em três, fruto da simbiose dos dois mais a nascente.

Esta posição decisiva das escadas enquanto elemento de distribuição dos espaços será aproveitada na nova configuração, pese à alteração da disposição das salas, que será transformada de modo a melhor cumprir as funções museológicas, como mais adiante se verá.

Da antiga disposição [figura 23 em anexo] bastará referir que os pisos de maior amplitude - o primeiro e o segundo, respectivamente – seriam dedicados à vida social e contavam com divisões de maior área, sendo, inversamente, o piso térreo e as águas-furtadas os que contam com “(...) divisões mais pequenas, beneficiando de escassa ventilação e iluminação – concedidas pelas pouco eficientes janelas disponíveis.”<sup>128</sup>

Resta ainda mencionar a presença duma cave, reaproveitada, como se verá, no futuro Centro de Arte, como reserva do espólio [figura 24 em anexo], e que até à data do levantamento de Alexandra Antunes e Adrião, era ocupado por “equipamentos de jardinagem e outros sem utilização”<sup>129</sup>.

Antes, porém, de analisar o processo de adaptação do palacete à função museológica, uma panorâmica sobre as alterações sofridas pelo terreno afecto ao imóvel é relevante para compreender a transição do antigo *chalet* Miramar ao actual Palácio Anjos – ou seja, de

---

<sup>128</sup> Op. Cit., pág. 87

<sup>129</sup> Op. Cit., pág. 87

residência de evasão ao caos citadino a palacete numa zona periférica da Grande Lisboa [figura 19 em anexo].

### **- Vicissitudes da propriedade: desanexações e configuração actual**

O crescimento e agilização do tráfego na cada vez mais buliçosa localidade, bem como as peripécias da longa negociação com a sua Câmara Municipal submeteram a sucessivos recortes a propriedade de Policarpo Pecquet dos Anjos.

Estes começam ainda na década de 20, dada a proximidade dos terrenos com a Alameda de Algés, arborizada durante este período, que é também o do rasgamento [figura 25 em anexo] da Avenida Central (actual Avenida dos Combatentes da Grande Guerra).

Atravessando a baixa de Algés em direcção a Algés de Cima, perpendicularmente à silhueta do litoral, feita “à custa da desagregação de um talhão de terreno da propriedade Miramar”<sup>130</sup>, significa a primeira fragmentação da quinta.

Seguir-se-ia a construção da Avenida Marginal, elo de comunicação essencial para a linha dos Estoris e que, em Algés, implicaria a deslocação da via férrea alguns metros mais para sul, perto da praia, o que teve como resultado a venda de parcelas em 1928. Nesta fase, as negociações são ainda acompanhadas pela co-fundadora e viúva do encomendador, Alice Munró dos Anjos, que viria a falecer em 1938.

O processo repetir-se-ia na década de 40 – 1940 e 1941, respectivamente – numa porção de terreno que Adrião considera tratar-se a das prováveis casas dos caseiros<sup>131</sup>.

Também na década de 40 surgem as primeiras provas do interesse da edilidade em adquirir a propriedade para a criação dum parque público e infantil<sup>132</sup>, querendo tornar-se para tal proprietária da antiga quinta e do seu edifício principal.

Na impossibilidade de obter um acordo com o herdeiro legítimo (Carlos Joyce Diniz, viúvo da primogénita dos fundadores, Maria Leonor Munró dos Anjos), pois a solução de arruamentos por ele apresentada não é aceite pela CMO, a negociação é suspensa, procedendo-se a uma primeira tentativa de expropriação. O Governo Civil de Lisboa recusa tal actuação da parte das autoridades municipais, que não só não alcançam um

---

<sup>130</sup> Op. Cit., pág. 61

<sup>131</sup> Op. Cit., pág. 62

<sup>132</sup> Op. Cit., pág. 62

acordo respeitante ao valor da indemnização para o descendente, como o hostilizam com a hipótese de demolição do palacete, com vista a criar espaços para urbanização no lugar por ele ocupado.

Assim sendo, mantém-se nas mãos da família toda a propriedade, dois anos depois do início das negociações.

Em 1949 a quinta privada é finalmente aberta ao público para a realização de uma feira-exposição [figura 26 em anexo] no parque e no chalet, com a promessa de repetição com a periodicidade anual, que não viria a cumprir-se. Variante dos Luna-Parques em voga, pretendia envolver toda a população com o edifício de grande escala e os seus espaços verdes.

A realidade, porém, foi bem diferente. Em vez disso, e estando a CMO impossibilitada de adquirir o imóvel, este acabaria por ser vendido à Sociedade Silvério & Sampaio em 1954, que ofereceu um valor muito superior ao das autoridades locais<sup>133</sup>.

O seu uso, nas mãos dos novos donos, destinar-se-ia à urbanização, implicando o desbaste do arvoredado e a demolição do *chalet*, possibilidade que desencadeia a indignação da população local. Este risco motiva a formação da Comissão Pró-Parque Anjos (constituída por munícipes e que movimenta correspondência com a Sociedade Silvério & Sampaio, a Direcção Geral dos Serviços Florestais e Aquícolas e o Governo Civil de Lisboa), que vê os frutos do seu esforço em 1958, quando o parque é considerado de *interesse público*.

De 1961 a 1965 as sucessivas propostas de urbanização entregues à CMO pela Sociedade – todas contemplando a demolição do palacete – são recorrentemente rejeitadas. Só em 1965, em permuta com a edilidade, o *chalet* e o parque transitam para o inventário público, uma vez efectuada a desanexação necessária para a urbanização: um total de dois mil e duzentos metros quadrados onde seriam construídos um conjunto de seis prédios [figura 27 em anexo].

O destino da capela de Nossa Senhora das Graças (implantada no extremo noroeste da quinta e construída em 1896 para as bodas de prata do casal fundador) não seria tão afortunado. Entre o precário estado de conservação de que padecia, a intenção de alienação do Patriarcado de Lisboa – ao qual havia sido doada por vontade expressa de Alice Munró dos Anjos – e a conjugação das vontades políticas, acabaria por ser demolida em 1972.

---

<sup>133</sup> Alexandra Antunes e Adrião refere um montante de 4.406.400\$ em contraste com os 400.000\$ oferecidos dez anos antes pela CMO.

Desde 1966 o Palácio Anjos é, portanto, património municipal, sendo dez anos depois, em 1976, objecto de inspecção sumária para o levantamento do estado do imóvel. Tal significa que na actualidade se mantém classificado e protegido ao abrigo do 18º artigo da lei de bases do Património<sup>134</sup>, com todas as implicações jurídicas que dela advêm.

Ainda em relação à conservação e salvaguarda do imóvel, em 1983 esta traduzir-se-ia em obras de beneficiação de um nível basilar, tais como substituição da betonilha de algumas divisões por corticite (ao invés do “soalho à inglesa”, mais dispendioso) saneamento básico, trabalhos de reparação de rebocos e pinturas, o que, embora tenha deixando grandes lacunas no estado de conservação, permitiu a instalação dos serviços administrativos do município e da Junta de Freguesia de Carnaxide em 1985.

O mesmo sucede em relação ao Parque, que foi, desde 1979 objecto de preocupação no que concerne ao arranjo paisagístico. No entanto, só em 1987, devidamente vedado, é preparado para uma utilização pública [figura 28 em anexo]; desta fase datam o mini-golfe e as sumárias acomodações para uso público (bancos, bebedouros) que só viriam a ser modificadas aquando da requalificação de 2006.

Pode considerar-se que a transformação em Centro de Arte do palacete é meta de chegada dum entrosamento com a antiga vila que, em sucessivas fases de cedência, acaba por conquistar o seu espaço junto dos munícipes, transformando-se num ponto de referência incontornável – um verdadeiro *elemento marcante*<sup>135</sup>, servindo-nos da terminologia de Kevin Lynch – da antiga vila e do actual subúrbio.

## 2.4 - Génese do CAMB: negociações e obras de adaptação

Como se viu até agora, as linhas programáticas do edifício, bem como as vicissitudes sofridas pela propriedade em que se insere, apresentam uma problemática comum à maioria dos edifícios que albergam instituições com funções museológicas: a antiguidade e o facto de não ter sido concebido de origem para a sua nova função na comunidade, o que

---

<sup>134</sup> Lei nº 107/2001 de 8 de Setembro, que estabelece as bases da política e do regime de valorização e protecção do património cultural.

<sup>135</sup> “Para aqueles que conhecem bastante bem uma cidade, está provado que os elementos marcantes funcionam como indicações absolutamente seguras do caminho a seguir.” in LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70, 1999, pág. 90

apresenta desafios redobrados tanto do ponto de vista museográfico como arquitectónico<sup>136</sup>.

Remetendo para o texto de Víctor Manuel Cageao Santacruz, arquitecto e membro Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, da Subdirección General de Museos Estatales do Ministério da Cultura espanhol<sup>137</sup>, nas actas da Primeira Jornada de Formação Museológica, é sustentado que o papel do edifício do museu é de tal modo primordial que deve requerer a criação dum programa de necessidades prévio, fruto duma abordagem com equipas multidisciplinares tendo em vista o adequado cumprimento de todas as suas funções.

No âmbito dos museus da rede espanhola, o programa arquitectónico, que expõe critérios e dá pautas ainda antes da fase de planimetrias e esquemas<sup>138</sup> (o projecto arquitectónico específico) sendo requisito incontornável<sup>139</sup> para a pertença das instituições a esta organização. Embora tal medida não tenha sido implementada deste modo exacto no caso do CAMB, não se subtrai dificuldade à empreitada da adaptação, sendo o ponto de chegada a síntese de inúmeros esforços colectivos para dotar de representatividade este equipamento cultural. Ainda citando as palavras de Cageao Santacruz, muitos requisitos confluem na imagem actual dos edifícios museais: “(...) elementos de relevância social; piezas de referencia para estudiosos de la arquitectura; protagonistas de artículos, trabajos

---

<sup>136</sup> Uma sùmula tão sucinta quanto precisa desta problemática é explanada na monografia dedicada à renovação dos museus espanhóis no final dos anos 90: *Museos españoles – la renovación arquitectónica*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997

<sup>137</sup> AA.VV. - *Actas de las Primeras Jornadas de Formación Museológica - Museos y planificación: Estrategias de futuro*, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación (Ministerio de Cultura). 2008. pág. 13 – 165, informação disponível em [http://www.mcu.es/museos/docs/Actas\\_I\\_Jornadas\\_Formacion\\_Museologica.pdf](http://www.mcu.es/museos/docs/Actas_I_Jornadas_Formacion_Museologica.pdf) e acedida a 31 de Maio de 2010

<sup>138</sup> “(...) el programa arquitectónico tendrá como objetivo exponer criterios y dar pautas, pero no aportar propuestas concretas de carácter arquitectónico ni facilitar esquemas o planimetrías de soluciones espaciales y distributivas definitivas para las necesidades del museo, puesto que esta tarea será el cometido de los profesionales de la arquitectura a los que se encargará el proyecto.”, op. cit., pág. 105

<sup>139</sup> “El convencimiento por parte del Ministerio de Cultura de la importancia de este tema ha determinado la inclusión en el borrador de reforma del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal la obligatoriedad de que la institución disponga de Plan Museológico para ser considerada museo estatal. Igualmente, desde la Subdirección General de Museos Estatales se ha dictaminado la obligatoriedad de la redacción del Plan Museológico y por tanto del programa arquitectónico con anterioridad a la puesta en marcha de cualquier actuación arquitectónica en un museo dependiente de dicha Unidad”, op. cit., pág. 110

de investigación y libros de divulgación; proyectos anhelados por cualquier arquitecto; hitos urbanos considerados monumentos desde el mismo momento de su construcción; atracciones turísticas capaces de rivalizar con otras formas de ocio; noticias de prensa; lugares de encuentro social y armas políticas”<sup>140</sup>

Esta breve série de características, todas elas requisitos que se cumprem no caso do Palácio Anjos, dá uma noção da carga de responsabilidade que recai sobre as entidades encarregues da concretização do projecto de readaptação. Remetendo para a dissertação de doutoramento de Helena Barranha, sublinhamos a sua posição acerca do aproveitamento de imóveis previamente classificados: “a diversidade de tipologias originais e a pluralidade de projectos de reabilitação inerentes à conversão de edifícios com reconhecido valor histórico e arquitectónico em espaços para a arte contemporânea demonstra, de forma inequívoca, a viabilidade deste tipo de intervenção no património e, simultaneamente, revela o estímulo criativo que estas adaptações representam tanto para arquitectos, como para curadores e artistas (...)”<sup>141</sup>. O caso do Palácio Anjos, como sucede com a maioria dos museus portugueses<sup>142</sup>, enquadra-se nesta categoria<sup>143</sup>, sendo o resultado dum longo processo de negociação entre a CMO e a família Brito, bem como dum esforço de actualização levado a cabo pela equipa do atelier de arquitectos vencedor, a Entreplanos. A abertura do concurso público na Câmara, em 2003<sup>144</sup>, no âmbito do PROQUAL (Programa Integrado de Qualificação das Áreas Suburbanas da Área Metropolitana de

---

<sup>140</sup> Op. Cit., pág. 102

<sup>141</sup> BARRANHA, Helena, *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal - da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007, pág. 81

<sup>142</sup> “Sendo verdade que esta particularidade de muitos museus portugueses se deve à crónica falta de meios para os construir de raiz (desde a instalação, em 1884, do então Museu Nacional de Arte e Arqueologia no Palácio Alvor, em Lisboa, hoje Museu Nacional de Arte Antiga), ela acaba por se constituir como marca enriquecedora que integra, muito profundamente, a gestão dos museus com a gestão dos patrimónios, no espaço comum dos sítios e das cidades” in SILVA, Raquel Henriques da, “Museus em construção” in *Museologia.pt*, nº1, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, acessível em [http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/Recursos/Publicações/Edicoes\\_online/MuseologiaPT/MuseologiaPT\\_1\\_Completo\\_II.pdf](http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/Recursos/Publicações/Edicoes_online/MuseologiaPT/MuseologiaPT_1_Completo_II.pdf)

<sup>143</sup> “ (...) museus, centros e galerias de arte contemporânea instalados em imóveis de pequena e média dimensão, representativos de épocas e funções muito diversas.”, op. cit., pág. 81

<sup>144</sup> Concurso Público de Concepção nº 05/2003

Lisboa) destinou à empreitada um fundo de investimento de 3.500.000 euros<sup>145</sup> acabando por ser aceite uma súmula de propostas<sup>146</sup> relativas ao imóvel e ao parque, assinadas pelos arquitectos João Goes Ferreira e Cristina Coelho, que respeitaram os critérios principais para a adaptação de edifícios históricos: representatividade (por se tratar dum elemento marcante da paisagem urbana de Algés), habitabilidade (pois a avaliação das melhores condições de conforto e ambiente é objectivo primordial da construção), flexibilidade (essencial em qualquer espaço multifunções, sobretudo nos que implicam usos culturais e de intervenção na comunidade) e segurança/gestão (vital para uma manutenção adequada do equipamento público).

Na Memória Descritiva da proposta final, estes valores são expressos de modos bem distintos, mas que se articulam para dar a coerência ao imóvel com o qual podemos contar hoje em dia.

O primeiro aspecto – a representatividade - fundamental na imagem do Museu, e causa de todos os factores de poder anteriormente citados por Cageao Santacruz, traduz-se, neste caso concreto, no respeito pelas formas originais do Palácio Anjos, que domina a sua envolveria.

Assim, as fachadas de maior visibilidade pública, que haviam já constituído figuração icónica da Baixa de Algés, mantêm-se o mais próximas que é possível da sua aparência inicial, variando apenas a pintura exterior (dum azul pálido que não cria atrito, mas marca a sua presença no horizonte).

Quanto aos corpos novos, avançando para a vertente norte (mais resguardada dos olhares) ou ampliações de divisões já existentes, são claramente distinguidas por uma volumetria minimalista, quase reduzida às formas geométricas, por contraste com a traça original dum eclectismo finisecular, e sempre contidas numa única massa construtiva, que se dissemina com a mancha verde numa mescla harmoniosa<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> Informação confirmada em <http://cm-oeiras.pt/amunicipal/Oeiras/Diverte/Cultura/CentrodeArteManueldeBrito/Paginas/Reabilitacao.aspx>, acedida a 20 de Julho de 2010

<sup>146</sup> Ver documentação do gabinete PROQUAL em anexo

<sup>147</sup> V. Memória Descritiva, págs. 3-4

O parque é preocupação substancial do projecto, formatando e delimitando as áreas construídas, de modo a poder expressar-se em toda a sua riqueza. Também ele é marca icónica de Algés, pelo que os muros e delimitações do terreno têm presença discreta e orgânica, que respeita a posição das espécies vegetais e a própria morfologia do terreno. Mais adiante, no capítulo relativo aos usos do espaço, veremos a organização interna da zona ajardinada, que sublinha o factor de representatividade deste imóvel.

Quanto à flexibilidade, manifesta-se sobretudo ao nível da distribuição dos espaços, que conferem a dimensão multifuncional ao complexo. De acordo com o que é afirmado na Memória Descritiva<sup>148</sup>, a criação de estruturas de apoio é pensada de raiz, incluindo a bilheteira/recepção [figura 29 em anexo] no piso térreo, uma loja (que, como se verá, acaba por se circunscrever a um expositor numa saleta contígua à recepção; figura 37 em anexo), elevador com capacidade para oito pessoas [figura 30 em anexo], reserva de obras de arte subterrânea, instalações sanitárias (gerais no piso -1 e para pessoas com deficiência no piso térreo), zonas expositivas nos pisos 0 e 1, e uma pequena cafetaria junto ao serviço educativo, no piso 1 (de raro uso, uma vez que o quiosque do jardim lhe absorve as funções).

O segundo piso, inteiramente ocupado pela zona técnica e administrativa, conta ainda com uma sala de reuniões [figura 31 em anexo] de grande aparato no interior do torreão, com vista para a frente ribeirinha de Algés, sublinhando a formalidade da sua função e aproveitando adequadamente a luminosidade pródiga.

Também na ligação entre corpos antigos e novos se entrevê uma flexibilidade – traduzida aqui numa conciliação entre a modernidade e a herança - pois um conjunto de passadiços sobre um espelho de água [figura 32 em anexo] faz uma transição harmoniosa entre as estruturas.

No que respeita à habitabilidade e ao controlo de segurança e gestão, as condições ambientais devem responder a critérios de extremo rigor para a adequada conservação das obras, seja através do estudo integrado de AVAC<sup>149</sup> (realizado em parceria com um técnico da Rede Portuguesa de Museus, que elaborou um relatório detalhado sobre as condições ambientais das reservas), seja pela compartimentação das salas, com apenas dois acessos,

---

<sup>148</sup> V. Memória Descritiva, págs. 4-5

<sup>149</sup> v. Memória Descritiva, pág. 9



pela vigilância permanente por CCTV ou pelo sistema de prevenção e combate a incêndios, que permite uma fiscalização adequada dos riscos de fogo e intrusão. Fica assim completo o conjunto de requisitos que concorre à dotação de condições adequadas para a instalação da colecção, que, desde 27 de Novembro, se encontra ao abrigo do Protocolo nº293/2006<sup>150</sup>.

## **2. 5 – O Protocolo fundador**

Tão importante quando o contentor – o palacete readaptado – é o conteúdo do novo Centro de Arte, núcleo da sua actividade e objecto da sua conservação.

Para tal efeito, foi assinado o diploma acima referido, um Protocolo entre a Câmara Municipal de Oeiras e a família Brito, que reflecte uma convergência de interesses de ambas as partes com o propósito de criar um núcleo de actividade para as obras, expresso no preâmbulo do documento, a sublinhar a importância de criar “(...) um pólo de referência no âmbito do circuito cultural nacional que acolhesse e dinamizasse um acervo representativo da arte portuguesa dos séculos XX e XXI, tendo por base o trabalho realizado pela família ao longo de décadas, no domínio das artes plásticas, e que fazem da Colecção Manuel de Brito uma referência incontornável em especial da segunda metade do século XX”. O interesse de trazer a colecção para território oeirense por parte da autarquia é vinte anos anterior à sua concretização factual. Entre essa data e a da celebração do Protocolo fundador, um ano de trabalhos decorreu para resultar no espaço de que se pode usufruir actualmente. A validade de tal diploma é de onze anos, “(...) tacitamente renovável por períodos de 5 anos.”<sup>151</sup>. O ponto de chegada desta negociação é a inauguração do Centro, a 29 de Novembro de 2006.

Na própria introdução ao documento é necessário evidenciar o destaque que é dado à centralidade do então nascente pólo de arte contemporânea, numa política estratégica de turismo, que mais adiante será relacionada com a actuação da Câmara Municipal nesse campo, a um nível local (área metropolitana de Lisboa) e com pretensões à inserção nos níveis nacional e internacional, objectivo de grande ambição.

---

<sup>150</sup> v. documentação em anexo

<sup>151</sup> V. Protocolo nº 293/2006, cláusula 12ª

Todos estes pressupostos assentam numa programação expositiva, lúdica, formativa e pedagógica traçada a médio e longo prazo para dar vida ao espírito da colecção, que é o de permanência.

Chega-se, assim, a uma convivência entre duas partes – o Primeiro Outorgante, o Município, e o Segundo, a família Brito - para a definição dos diversos âmbitos de funcionamento do Centro. Em termos estruturais, poderemos dividi-los em três partes: a primeira, que define a propriedade, colecção, objecto e comodato (das cláusulas 1ª à 6ª), explicitando quais são as áreas de intervenção de cada um dos outorgantes; uma segunda, que inclui os direitos de autor, a gestão do Centro de Arte, a Comissão, as suas competências, bem como a reunião e as obrigações das partes (cláusulas 7ª à 10ª), que define o funcionamento interno do Centro; por fim, uma terceira, que abrange a venda de bens, a duração do Protocolo, a resolução, alterações e aditamentos, comunicações e o seu foro (cláusulas 11ª a 16ª), que funciona como definidora das condições gerais de aplicação das duas anteriores.

No que respeita à primeira parte, é necessário salientar o objecto do Protocolo, que circunscreve a sua área de aplicação e estabelece os termos e condições de “(...) incorporação, gestão, conservação e manutenção dos bens da Colecção Manuel de Brito”<sup>152</sup>, o que inclui o espólio documental e o regime de autorização de utilização de todo esse conjunto. A cláusula 6ª, que designa a competência do Município para a aplicação do Modelo de Gestão do Centro é, como se verá mais à frente, de vital importância para a perpetuação do trabalho que tem sido realizado e o que é projectado para os próximos anos.

Na segunda parte, as cláusulas 7ª, 8ª e 9ª desempenham um papel primordial: a Comissão consultiva, com um membro indicado pelo Primeiro Outorgante (Câmara Municipal de Oeiras, na pessoa da Coordenadora do Centro) e outro pelos Segundos Outorgantes (família Brito), que não auferem remuneração, e deve chegar a um consenso acerca da programação bienal e de todo o material promocional com ela relacionado.

As reuniões mensais desta Comissão são, portanto, o cerne da gestão interna do Centro, pois todas as actividades projectadas ganham forma e oficialidade durante a sua realização. Como seguimento natural das cláusulas relativas à Comissão, a enumeração, na cláusula 10ª das obrigações das partes implicadas revela-se igualmente incontornável e o garante dum

---

<sup>152</sup> V. Protocolo, cláusula 3ª

funcionamento idóneo da instituição: na alínea 2, colocando o Município como responsável pela integridade física do espaço, pelo correcto funcionamento das suas infra-estruturas, o transporte das obras de arte, e, sob proposta da Comissão, a execução de material promocional, deixa perfeitamente distinto qual é o campo de acção dos Segundos Outorgantes como proprietários da colecção.

Por fim, na terceira parte, fica expresso o período de aplicação do Protocolo (ver cláusula 12<sup>a</sup>) bem como quais as disposições a tomar em caso de incumprimento do diploma fundador e quais os códigos e órgãos de Justiça que regem a instituição em caso de litígio.

### **– Recursos humanos: equipa, funções e serviços**

Para a operacionalização da vida interna do Centro existe um Regulamento que realça a sua missão, sublinhando a importância de “Sensibilizar e estimular o interesse do público para a arte moderna e contemporânea, promovendo a reflexão e o debate sobre os diferentes aspectos da criação cultural, funcionando como receptáculo das mais variadas expressões plásticas, audiovisuais e multimédia, assumindo-se enquanto factor de desenvolvimento sócio-cultural da comunidade e do país (...)”<sup>153</sup>.

De acordo com a necessidade de gestão interna da instituição estabelecem-se então as normas de funcionamento no que diz respeito às suas várias áreas de acção: disposições gerais; vocação; funções museológicas; disponibilização de bens culturais; horário e regime de acesso ao público; gestão de recursos humanos e financeiros.

Deter-nos-emos no conteúdo respeitante à definição da equipa e funções para caracterizar com exactidão os recursos humanos [figura 33 em anexo] com que conta o CAMB (ver capítulo III, artigo 12º do Regulamento).

A equipa técnica é constituída por um coordenador, um técnico de serviços educativos, um responsável pela conservação e um técnico administrativo, todos designados pela tutela oficial, a Câmara Municipal de Oeiras e integrados “(...) na unidade orgânica que prossegue as atribuições e competências de âmbito cultural no Município de Oeiras”<sup>154</sup>, que neste

---

<sup>153</sup> v. Regulamento do Centro de Arte Manuel de Brito

<sup>154</sup> v. capítulo III, “Enquadramento Orgânico” in Regulamento do Centro de Arte Manuel de Brito

caso corresponde ao Pelouro da Acção Social, Cultura e Saúde. Fora do quadro técnico contam-se ainda os serviços de recepção, vigilância, limpeza e manutenção, concorrendo ao desempenho de funções auxiliares. Actualmente, Cristina Amaro assume a coordenação, sendo incumbida das competências de orientar as diferentes áreas de intervenção e toda a equipa técnica, assegurar o cumprimento das funções museológicas, bem como propor e organizar a execução dum plano anual de actividades. Cumulativamente, é o membro nomeado pela autarquia para a representação do Primeiro Outorgante na Comissão consultiva<sup>155</sup>, que tem como objectivo alcançar um consenso para tomar decisões relativas à programação expositiva e à execução de material promocional. Os Segundos Outorgantes são representados por um membro da família Brito, que deve aquiescer na cedência de obras para as exposições.

No que concerne à gestão de recursos financeiros, o CAMB é dotado dos seguintes instrumentos: orçamento, relatório de actividades, avaliação interna, informação estatística de visitantes além do já referido plano anual de actividades. Todos os anteriores são preparados pelo coordenador em articulação com a respectiva equipa, sendo submetidos à aprovação do Município<sup>156</sup> e por ele financeiramente suportado (consta das dotações orçamentais delineadas pelas Grandes Opções do Plano e Orçamento da Câmara Municipal de Oeiras).

Actualmente o Modelo de Gestão da instituição ainda não está estabelecido, pelo que se pode considerar num período experimental dada a recente criação do Centro de Arte<sup>157</sup>.

#### **- Definição tipológica e programação do Centro**

Uma vez delineado o quadro legal do CAMB, a análise completa-se com a sua caracterização tipológica e a auscultação ao exercício das suas competências nestes primeiros quatro anos de vida.

Perante a oferta disponibilizada até ao momento, torna-se premente definir a tipologia de instituição à qual corresponde o Centro de Arte, com traços característicos de Centro Cultural e de Museu.

---

<sup>155</sup> v. Protocolo, cláusula 7ª

<sup>156</sup> v. Regulamento, capítulo VI, artigo 45º, pontos 1 e 2.

<sup>157</sup> Incluímos em anexo esboços de hipotéticos organogramas que ilustram o actual estrutura interna do CAMB.

O primeiro, caracterizado por Jorge Barreto Xavier na sua comunicação para o colóquio promovido pelo Observatório das Actividades Culturais<sup>158</sup> como uma estrutura para “ (...) a promoção de actividades culturais em múltiplos domínios, nomeadamente artísticos.”, mas que não se circunscreve exclusivamente às artes, pois o conceito de cultura é mais abrangente que o sector dedicado a estas últimas.

Há em tal caracterização uma forte afinidade com uma das variantes de centro cultural destacadas por Xavier – os Centros ligados a Autarquias<sup>159</sup> –, em franca expansão desde os anos 60, e com um pico de popularidade nos anos 90 (facto ao qual não será alheio a presença do Centro Cultural de Belém, obra emblemática) que os colocam no cerne do processo de “ (...) aumento dos graus de literacia e de inteligência emocional”<sup>160</sup>, sem que estejam necessariamente ligados à longa linhagem de vínculo cívico a uma colecção.

Já o museu, herdeiro da antiga tradição do “gabinete de curiosidades” – e este, por sua vez, do *museion* helénico, uma academia ou “casa das musas” que protege as artes apadrinhadas por estas figuras míticas –, entidade contemporânea por excelência, surge definido nos seguintes termos no Artigo 3º do diploma que regulamenta a sua presença no território nacional, a lei nº 47/2004 (Lei Quadro dos Museus Portugueses): “(...) uma instituição permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma organização que lhe permite: a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos; b) Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade”.

Para dar vida a tal conceito, é necessário que se cumpram as funções do museu, enumeradas no artigo 7º: estudo e investigação, incorporação, inventário e documentação, conservação, segurança, interpretação e exposição, e educação – todas com recursos humanos adequados e também claramente estipulados pela legislação (Artigo 44º, onde é definida a obrigatoriedade da figura do Director, com poderes de representação técnica, bem como pessoal habilitado e formação profissional regular).

---

<sup>158</sup> *O Estado das Artes / As Artes e o Estado*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 2002., pág. 203

<sup>159</sup> Op. Cit., pág. 204

<sup>160</sup> Op. Cit., pág. 205

Se em relação à missão, os casos do Centro de Arte do Museu possuem inúmeras afinidades, o mesmo não se pode afirmar quanto à autonomia orçamental e de recursos, espalhada entre os Primeiros e os Segundos Outorgantes do Protocolo fundador – a Autarquia de Oeiras, detentora da tutela das instalações, e a família Brito, proprietária da colecção – que substitui a figura do Director por uma muito mais difusa presença da Coordenadora, com limitada intervenção no plano anual de actividades expositivas e igualmente dependente das decisões da Comissão consultiva.

Como se pode verificar, são reunidos caracteres de tipologias distintas, criando um perfil compósito, o que pode apresentar dificuldades – há aspectos da gestão que permanecem difusos – mas também abre portas a configurações mais flexíveis da instituição museológica, sintonizadas com as necessidades duma sociedade em mutação.

A colecção divide protagonismo com o espaço privilegiado do Palácio Anjos, que permite alargar e diversificar as actividades, superando a aparente indefinição tipológica<sup>161</sup> do CAMB, que poderá resultar num constrangimento ao seu crescimento natural.

---

<sup>161</sup> Acerca da permeabilidade tipológica entre ambos os perfis, consideramos pertinente recordar a resposta de Jean Galard, criador do serviço cultural do Louvre, acerca da mutação que se verifica nesta instituição. Afirma numa entrevista concedida à Universidade Estadual de Campinas, no Brasil (Unicamp), disponível online em <http://www.unicamp.br/unicamp/es/divulgacao/2009/10/28/jean-galard-fala-sobre-as-politicas-culturais-de-museus-e-seus-desafios> :

“Portal Unicamp – Essa transformação dos museus seria mais no sentido de se tornarem uma espécie de centros culturais...

Jean Galard – Isso, com um certo perigo. No Louvre, houve noites em que centenas de jovens faziam poesias de improviso relacionadas ao temas das obras de arte. Frequentemente, o Museu do Louvre convida um artista para inventar várias atividades. Então temos um ciclo de conferência sobre o tema dele, concertos no auditório, visitas com um percursionista sugerido pelo artista. Quando eu começava a organizar coisas na sala do Museu, os curadores, que são 60 no Louvre, ficavam um pouco precipitados. Quando eu organizava conferências e simpósios dentro de um auditório, tudo bem. Quando eu organizava a edição de livros para crianças ou até filmes com um conselheiro científico escolhido entre os curadores, tudo bem. Mas quando chegávamos nas salas com crianças de roupas antigas para ver obras gregas, isso incomodava um pouco porque podia distrair o público. Eu me lembro que um dos casos mais difíceis foi quando eu convidei um escritor famoso para falar em frente a obras. Eu convidava famosos escritores e 120 pessoas podiam assistir sentadas no chão. Tivemos um pouco de dificuldade com os curadores. Houve no Louvre um desenvolvimento tão considerável dessas atividades que me parece que os curadores abandonaram, houve um processo de resignação total. E quem começou a protestar foram os funcionários, que estavam preocupados com a segurança das obras (...) Então nós convidamos os funcionários de vigilância a conhecer o Museu (...) Não sei se podemos chamar isso de paternalismo, demagogia para empregados... ou se pelo contrário, podemos dizer que foi uma

Porém, nos termos da Secção I do Regulamento, Artigo 13º, alíneas i) e j), é contemplada a possibilidade de “Estabelecer parcerias com outras instituições nacionais e/ou internacionais, tendo em vista o estudo, divulgação e fruição da arte e cultura portuguesa e estrangeira”, bem como de “Apoiar a criação, organização e consolidação de redes de contactos, investigação e estudo, que visem a promoção da arte e da cultura”<sup>162</sup>. O Artigo 14º acrescenta ainda a hipótese de desenvolver “(...) uma política de incorporações definida de acordo com a sua vocação (...) que terá por objectivo afirmar e autonomizar a sua identidade funcional.”

Depreende-se do que é estipulado pelos diplomas legais que falar de actividade é, neste caso, sinónimo da materialização do trabalho da equipa numa programação de actividades acessível, envolvida com o espólio e consensual no que concerne às decisões tomadas pela Comissão<sup>163</sup>.

No caso concreto do CAMB, a programação das exposições é comissariada pela Doutora Arlete Brito, proprietária do espólio, seguindo a linha temática esboçada pela própria colecção<sup>164</sup>, após consenso com a Doutora Cristina Amaro, Coordenadora do Centro.

Em quatro anos, contou-se um total de dezasseis exposições<sup>165</sup> até ao final do ano de 2009, mas também de visitas guiadas às mesmas, ateliers temáticos relacionados com o objecto das mostras, ciclos de concertos e conferências. Em aberto fica a possibilidade, ainda não concretizada por motivos orçamentais, de mostras de acervo procedente de fora da própria colecção, bem como de convites a curadores sem vínculo ao Centro de Arte<sup>166</sup> para complementar a programação.

---

coisa muito bem pensada... Eu deixo isso em aberto para cada um poder ter a sua opinião, da mesma forma que cada um pode ter a sua opinião sobre a presença de obras contemporâneas dentro de salas de artes antigas. São temas controversos (...).”

<sup>162</sup> v. Regulamento do Centro de Arte Manuel de Brito em anexo

<sup>163</sup> v. idem, pág. 5

<sup>164</sup> “De momento, a curadoria é assegurada por mim. Quando foi feita a proposta à Câmara, comprometi-me a mostrar a colecção completa, que vai dos anos ’10 do século XX até aos anos ’10 do século XXI, assim como colecções individuais dos artistas em que a colecção fosse mais forte. Até ao fim do ano, este projecto será cumprido. Agora [Março 2010] vou preparar a exposição da Graça Morais e depois quero fazer várias exposições que explorem a nossa relação com Paris – do KWY, por exemplo – terminando depois com os anos ’10 do século XXI.”, in entrevista em anexo

<sup>165</sup> v. tabela em anexo

<sup>166</sup> “Como há muitas limitações económicas, e o meu trabalho não é remunerado, não há possibilidade real de se convidar alguém. Creio que durante estes quatro anos houve tempo mais do que suficiente

A previsão da existência dum Centro de Documentação é referida também no Regulamento<sup>167</sup> e legitimada pelo Protocolo<sup>168</sup>, por forma a acolher o fundo documental doado pela CMO e pelos herdeiros de Manuel de Brito. Actualmente, a primeira fase de concretização deste departamento encontra-se em curso, numa parceria com a Rede de Bibliotecas de Oeiras, que projecta para o ano de 2011 a disponibilização em catálogo virtual deste espólio. Uma vez concluída, passará a ter existência física em instalações a designar futuramente.

A questão mecenato é indissociável deste contexto como alternativa para o crescimento orçamental e funcional para as acções do Centro. Actualmente dependente em exclusivo do orçamento municipal - que em anos de crise económica global pode sofrer constrangimentos - apresentar-se-ia como uma via de consolidação para os destinos da instituição, que ficariam assim mais claros com a ajuda de fontes de financiamento suplementares.

Actualmente, enquanto o Modelo de Gestão se encontra em vias de ser aplicado, as possibilidades de financiamento externo existem apenas enquanto possibilidade teórica, uma vez que o cumprimento do primeiro é condição *sine qua non* para a obtenção de verbas externas. Porém, uma vez que seja plenamente aplicado este requisito, tal como prevê o Decreto-Lei nº74/99 de 16 de Março, onde consta a aprovação dos Estatutos do Mecenato, o artigo 3º, 1 – b) considera que pode ser objecto de donativos, por se enquadrar na categoria institucional de “museus, bibliotecas e arquivos históricos e documentais”<sup>169</sup>, sob a jurisdição de “(...) autarquias locais e qualquer dos seus serviços, estabelecimentos e organismos, ainda que personalizados”<sup>170</sup>.

Não há que esquecer, no entanto, que esta verba, a existir, é indissociável do vínculo à sociedade civil que o suporte de qualquer colecção que se considere de interesse público.

---

para mostrar internamente o espólio. Daqui para a frente, poderemos fazer exposições internacionais – eu gostava muito de fazer uma exposição de artistas brasileiros e africanos, por exemplo, abrangendo o universo dos PALOP – mas para tal será necessário haver dinheiro, e é nesse sentido que me reunirei futuramente com a Câmara. As hipóteses poderiam abranger igualmente convites a comissários para fazer uma leitura à nossa colecção ou a mostra de colecções externas – até de clientes meus – no Palácio Anjos”, v. entrevista em anexo.

<sup>167</sup> v. Regulamento, artigo 6º

<sup>168</sup> v. Protocolo nº 293/2006, Anexo A

<sup>169</sup> v. Decreto-Lei nº74/99 em anexo, com alteração contida na Lei nº 26/2004 de 8 de Julho

<sup>170</sup> v. Decreto-Lei nº74/99, artigo 1º, alínea a), com alteração contida na Lei nº 26/2004 de 8 de Julho



Deste modo, a relação com os públicos – financiadores ou fruidores – deve ser privilegiada e mantida em padrões muito acentuados de clareza legal e científica.

Para além da contribuição pecuniária, a existência de trabalho voluntário, embora sem contrapartidas fiscais, é uma das prioridades das instituições com funções museológicas e que tem uma via de expressão através do Grupo de Amigos que lhe é associado. No caso do CAMB, o projecto em desenvolvimento prevê regalias para os aderentes, bem como a criação duma dinâmica colectiva que anime, divulgue e envolva os seus associados, alinhando o perfil com o que é definido pela Federação de Amigos de Museus: “(...) aquelas pessoas que contribuem de qualquer forma, para apoio aos museus, ao seu desenvolvimento e à sua promoção. O seu apoio é moral, financeiro, ou mediante trabalho voluntário e conhecimentos. Estas funções são voluntárias e não remuneradas.”<sup>171</sup>

O caminho de ampliação da actividade do CAMB, deste modo, não poderá nunca esquecer ou secundarizar a ligação ao exterior e aos públicos. O Serviço Educativo e de Animação, bem como as acções de formação/cursos promovidos nas instalações do Centro são um elo iniludível para a definição da sua importância enquanto dinamizador social. É esse o tópico a desenvolver de seguida, que reúne a oferta disponibilizada à sociedade no seu todo.

#### **- Serviço Educativo e de Animação: oferta lúdica e formativa**

Desde o período seminal compreendido entre o final do século XVIII e o século XIX que os museus assumem uma feição de “adaptação criativa”<sup>172</sup>, isto é, de lugar de experiência e cenário de aprendizagem, que com o avanço do século XX resulta no “esbatimento da relação hierarquizada entre «alta» cultura e cultura «popular», e à progressiva integração de diferenciados bens culturais (...) na chamada indústria de lazer”<sup>173</sup>.

Na primeira metade da centúria, a preocupação tornou-se primordial: “Durante las décadas de 1930 y 1940 educadores progresistas como John Dewey (1937) recomendaban la inclusión del arte en la educación general. Otros, como Philip Youtz (1933) sostenían que los museos podían promover un nuevo tipo de educación alimentando el desarrollo de las

---

<sup>171</sup> v. <http://www.famportugal.pt/pt/?codigos>, informação acedida a 12 de Junho de 2010

<sup>172</sup> MARTINHO, Teresa Duarte, *Apresentar a Arte – estudo sobre monitores de visitas a exposições*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2007 pág. 13

<sup>173</sup> Op. Cit., pág. 18

capacidades críticas, allí dónde la educación de los libros podía suplantarse por experiencias visuales directas. Se podía seguir educando a la gente si la educación prolongaba la capacidad del desarrollo intelectual durante toda la vida”<sup>174</sup>.

Um pouco por todo o mundo, e graças à revelação da importância deste aspecto, tem ganho um espaço progressivamente maior no seio dos órgãos de dinamização cultural, para o desenvolvimento de profissões concretas ligadas à educação nos museus.

Teresa Duarte Martinho reflecte sobre este fenómeno, dando conta da passagem das categorias de “monitores”, “animadores” e “guias de visitas” para um perfil académico específico, o do técnico de serviços educativos, responsável quer pela ligação aos públicos escolares, quer pelo vínculo a faixas etárias e necessidades pedagógicas diferenciadas da população.

Já chegados ao século XXI, numa instituição com funções museológicas, não poderia deixar em segundo plano tal aspecto. O elevado potencial didáctico da colecção é optimizado de modos diversos, seja através de actividades de carácter lúdico, seja através de acções de formação na área cultural. No CAMB, “As actividades (...) são orientadas por um técnico (...) e desenvolvidas por monitores que poderão ser externos.”<sup>175</sup>, sendo trimestralmente programadas no caso do Serviço Educativo, e funcionando em colaboração com as empresas Mapa das Ideias<sup>176</sup> e Cultideias<sup>177</sup>, em planos anuais abertos ao público, para consolidação de conhecimentos profissionalizantes da área.

Deste modo, o exemplo concreto do Centro de Arte refuta uma crítica recorrente ao sector museológico, a “(...) reduzida abertura ao exterior e a quase exclusiva concentração em funções de conservação e inventariação.”<sup>178</sup>, provando com o seu Serviço Educativo que o elo à população tem destaque e se faz também com um contacto directo com os públicos.

### **Parâmetros de crescimento: da exposição à criação de sinergias inter-institucionais**

---

<sup>174</sup> GOODMAN, M.J., *Relaciones entre los departamentos de educación y conservación*, Revista de Museología, nº 19, 2000, págs. 11-22

<sup>175</sup> v. Regulamento, art.º 20

<sup>176</sup> Mais informação na página web <http://www.mapadasideias.pt>, acedida a 20 de Agosto de 2010

<sup>177</sup> Mais informação na página web <http://www.cultideias.com/formacao.php?page=for>, acedida a 20 de Agosto de 2010

<sup>178</sup> LOURENÇO, Vanda, “Formas da participação cultural” in *Obs – Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais*, nº 16, 2008, pág. 76

Até aqui, nos capítulos relativos às condições físicas e institucionais do CAMB, analisámos os elementos que enquadram o essencial do Centro de Arte: a colecção e o modo como é gerida e disponibilizada aos públicos.

É, no entanto, esse colecção - viva na medida em que é visitável e estabelece uma relação a diversos níveis com os públicos - que lhe dá sentido e continuidade.

Será a partir dele que existe a possibilidade de prever, até certo grau, quais são as condições de permanência e de crescimento do Centro de Arte, o caminho que tem a traçar, e a sua importância como pólo dinamizador do acesso à produção plástica contemporânea nos arredores de Lisboa.

Para esta etapa – que pode ser o ponto de chegada da reflexão, mas não deverá sê-lo no que respeita ao esforço de envolvimento com a população – partiremos dum estudo dos critérios expositivos praticados e dos instrumentos de marketing e divulgação ao quais se tem recorrido para difundir a sua presença de modo a fazer um ponto de situação, quatro anos volvidos da inauguração oficial.

Indispensável será, portanto, desembocar num elo entre instituições afins que lhe sejam geograficamente próximas, no eixo Lisboa - Oeiras - Cascais (a extensão da antiga Linha dos Estoris, simbolicamente paralela ao caminho-de-ferro), para compreender onde podem ser procuradas soluções de alargamento, permitindo assim que o investimento físico e financeiro demonstrado até ao presente se revele não apenas satisfatório, mas rico e promissor.

### **- O uso dos espaços expositivos: análise**

As salas de exposições do CAMB ocupam os dois primeiros pisos do palácio, constituindo um total de sete divisões – quatro no rés-do-chão e três no primeiro piso [figuras 34, 35 e 36 em anexo]. Como já foi afirmado, são o *coração* da instituição, pois proporcionam aos públicos o acesso às obras, qualquer que seja a natureza das mesmas.

De acordo com a afirmação de Michael Belcher<sup>179</sup> qualquer mostra é, acima de todas as funções, um acto de comunicação, pelo que a experiência não se restringe à demarcação espacial do museu – como se verá no capítulo relativo ao marketing e divulgação.

Tal comunicação consuma-se, em última instância, na ocasião do confronto com o objecto autêntico e tridimensional<sup>180</sup>, mas inicia-se num âmbito mais remoto, a partir do momento em que o eventual visitante toma a decisão de se dirigir ao espaço do museu.

É possível distinguir, segundo a categorização de Belcher, várias esferas ou âmbitos<sup>181</sup> de relação a este espaço, com influência no comportamento do potencial espectador. Classificam-se por ordem de proximidade como *muito remota* (fora do distrito ou região em que se situa a instituição), *remota* (dentro da cidade), *imediata* (nas imediações do edifício, tendo como limite psicológico o bairro), *interior* (dentro do edifício mas fora da exposição) e *central* (dentro da exposição). Das anteriores, as três primeiras correspondem a etapas prévias à transposição do edifício, pelo que o investimento em meios de comunicação para a divulgação do evento é relevante no impacto e sucesso do projecto entre o público.

É, no entanto, à esfera *central* que nos referiremos na presente análise, partindo do interior para o exterior, num percurso radial que tende a ampliar-se até abranger todos os âmbitos.

### **– Espaços de exposição temporária**

Em termos programáticos, o CAMB opta pela exibição quadrimestral de duas mostras simultâneas, uma monográfica (nas salas do piso 0) e uma temática (piso 1). Como se verá mais adiante, em termos tipológicos a tendência vai para a contenção informativa e a maior liberdade possível para o espectador, sintomas da política curatorial ser levada a cabo em simultâneo numa galeria comercial (a 111) e num espaço museológico. Passaremos, de

---

<sup>179</sup>“El diccionario define la exposición como muestra y, en este sentido, todo el mundo es una exposición de un tipo u otro.” in Belcher, Michael, *Organización y diseño de exposiciones – Su relación con el museo*, Gijón, Trea, 1997, p. 52

<sup>180</sup> v. op. cit. p. 53

<sup>181</sup> v. op. cit. p. 131-141

seguida, a uma análise detalhada das condições que concorrem à concretização destes princípios.

As salas estão dotadas de luz natural profusa, directa e indirecta, graças à abundância de janelas, aberturas parietais e na cobertura – sejam originais ou reformulações datadas da época de readaptação do edifício às funções museológicas [figuras 40, 41 e 42 em anexo].

Destas, a de menor dimensão (espaço junto à *bow-window* e saleta imediatamente posterior à recepção, do lado esquerdo da entrada) é reservada à importância simbólica do edifício que dá abrigo ao CAMB e a um ícone do percurso exemplar de coleccionismo da família Brito (painel do Cine San Carlos, como se explicará mais adiante).

Separada visualmente da sala de exposições temporárias por um cubo cinzento de betão que funciona igualmente como expositor [figura 37 em anexo] para as publicações, uma maqueta de dimensões consideráveis ocupa o umbral da janela, visualmente destacado tanto por ter a paisagem verdejante do parque por pano de fundo para lá das superfícies envidraçadas como pelo pavimento em mosaico, que guarda memória da antiga residência de recreio. A opção por tal plataforma expositiva - um elemento que, segundo Belcher<sup>182</sup>, permite centrar a atenção no objecto, mantendo-o em simultâneo protegido das agressões ambientais e integrado no contexto desejado – é conceptualmente coerente, e justifica a sua permanência.

Veremos que tanto em áreas de exposição como nos acessos imediatamente anteriores a elas recorre-se com frequência à solução que apresentam para a exibição de documentação complementar à que é oferecida pelas próprias obras, como catálogos ou material fotográfico.

A saleta adjunta tem, num recanto estratégico, uma das peças emblemáticas da colecção, momento áureo de mais de quarenta anos de coleccionismo: um dos painéis do Cine San Carlos, de Almada Negreiros<sup>183</sup> [figura 39 em anexo], trazidos directamente do Museu do

---

<sup>182</sup> BELCHER, Michael, *Organización y diseño de exposiciones – Su relación con el museo*, Gijón, Trea, 1997

<sup>183</sup> Referimo-nos ao painel *Gato Félix*, da série realizada para o cinema da Calle Atocha, em 1929, e caracterizada como “(...) composições alusivas a personagens e géneros de filmes, animadamente agenciadas com placas sobrepostas e recortadas em silhuetas pintadas.” in FRANÇA, José-Augusto, *Arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Livraria Betrand, 1987, pág. 136

Chiado para a abertura do CAMB. Do lado interior, um recanto preparado para acolher um pequeno número de espectadores [figura 38 em anexo], junto a um aparelho exibe um vídeo alusivo ao tema da exposição – Graça Morais<sup>184</sup>, neste caso concreto, uma mostra monográfica, patente de 19 de Maio a 19 de Setembro de 2010 – tem em conta e age em conformidade com a condição pós-aurática da arte contemporânea<sup>185</sup>. Junto a esse paradigma de modernidade, uma maqueta do projecto de arquitectura, actualização da memória histórica do palacete adaptada a usos distintos para um novo século.

A programação quadrimestral contempla a ocupação destes espaços com exposições temporárias, respectivamente monográficas ou de retrospectiva, no caso das salas do rés-do-chão, e de abordagem temática no primeiro piso.

Como já foi referido, durante o período em análise encontramos o exemplo da exposição de Graça Morais que se apresenta nas salas do rés-do-chão. Sendo exíguas em número, o

---

Manuel de Brito revela-nos os procedimentos necessários para a sua aquisição, incorporação na colecção e actual visibilidade pública no CAMB: “Estavam no Cine San Carlos, parte destruídos e alguns ainda afixados nas paredes. As negociações para os adquirir demoraram mais de dois anos. Depois de vários episódios a rondar a ficção, após terem sido pagos, chegaram finalmente a Portugal, com contornos de verdadeira *odisseia*. (...)”, BRITO, Manuel de, “Porquê estas obras de arte e não outras”, in *Colecção Manuel de Brito: Imagens da Arte Portuguesa do século XX*. Lisboa, Electa, 1994

<sup>184</sup> Pintora nascida em Vieiro, Trás-os-Montes, 1948. Mantém, como já foi referido, uma longa relação profissional e pessoal com a família Brito. Fortemente influenciada pelas paisagens da sua infância, tem constituído um imaginário de intenso carácter telúrico e introspectivo. Para uma leitura mais completa, recomenda-se a leitura de obras monográficas: CHICÓ, Sílvia, *Graça Morais*, Edições Quetzal, 1997;

<sup>185</sup> A respeito do uso de meios técnicos de reprodutibilidade da arte – mesmo que indirecta e para fins didácticos, como no caso do documentário sobre Graça Morais - cremos ser oportuno remeter para a reflexão de Walter Benjamin: “A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Reaccionárias, diante, por exemplo, dum Picasso, transformam-se nas mais progressistas em frente a um Chaplin. O comportamento progressista é caracterizado pelo facto do prazer do espectáculo e da vivência nele suscitar uma ligação íntima e imediata com a atitude do observador especializado. Tal ligação é um indício social importante. Porque quanto mais o significado social de uma arte diminui, tanto mais se afastam no público as atitudes, críticas e de fruição – como reconhecidamente se passa com a pintura. O convencional é apreciado acriticamente e o que é verdadeiramente novo é criticado com aversão. No cinema, coincidem as atitudes críticas e de fruição do público. Neste caso, a circunstância decisiva é que em nenhum outro lugar, como no cinema, a reacção maciça do público, constituída pela soma de cada um dos indivíduos, é condicionada à partida pela audiência em massa. À medida que essas reacções se manifestam, o público controla-as.”, in BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, págs. 13-14

mesmo não se verifica na amplitude dos espaços, luminosidade adequada e margem de interacção com as obras.

Contíguo à saleta acima descrita está um destes três espaços expositivos, em formato rectangular quase regular, com contadas aberturas para entrada de luz natural. Por ser dedicado, neste caso, ao espólio gráfico, que reúne dimensões físicas moderadas e necessidades de iluminação muito específicas, a opção pela ocultação das janelas com estruturas amovíveis facilita a orientação e intensidade de luz dos focos colocados em caixilharias paralelas. Ao centro da sala, mesas-vitrine contêm material impresso que cria ritmo na visita, induzindo a uma circulação em torno a si<sup>186</sup>. A complementar a função anterior, poder-se-á atribuir uma valência de compensação da inexistência de textos de sala, providenciando referências sobre o perfil da artista escolhida.

No espaço à direita da recepção, mais amplo, tira-se partido das obras de maior escala com uma iluminação ainda mais cenografada, circunscrita aos focos orientáveis e à intensa fonte de luz natural proveniente dos corredores envidraçados.

Se por um lado, o estímulo se faz no campo conceptual, com uma citação de impacto<sup>187</sup> [figura 43 em anexo] que apela ao contexto comum a todas as pinturas – o misticismo – por outro a própria dimensão física é implicada para harmonizar esse jogo, combinando a força da luz exterior que entra axialmente na sala com o impacto das próprias pinturas.

Esse mesmo corredor envidraçado conduz-nos à terceira sala do piso – expansão datada das obras de requalificação - que apresenta soluções de disposição de luz passíveis de emprestar todo um novo sentido às peças dispostas dentro do seu limiar. Aqui a luz é zenital, com recurso ao rasgamento de aberturas transparentes na cobertura do edifício.

O facto de possuir pé direito duplo (parcial, em metade da sua extensão) permite “(...) uma maior flexibilidade e polivalência no tipo de evento que se pretenda apresentar, nomeadamente no que diz respeito a exposições que incluam peças escultóricas de grande dimensão”<sup>188</sup>. Para além das vantagens espaciais implícitas, a existência dum passadiço

---

<sup>186</sup> A respeito da importância da colocação dos objectos para uma leitura renovada, por vezes totalmente diferente do espaço, é-nos afirmado que “El espacio, el lugar y el sitio dónde se ubican los objetos producen, de hecho, al visitante a veces inexplicables sensaciones (...). Resultan, junto con otros factores, elementos mediatizadores de los objetos.” ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, e GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, *Diseño de exposiciones – concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, pág. 44

<sup>187</sup> “Funciono por grandes intuições, emociono-me com o lado sagrado da vida”, ver figura em anexo

<sup>188</sup> V. Memória Descritiva, Concurso Público de Concepção nº 05/2003, pág. 5

(suspensão sobre esta área de exposição) ao nível do primeiro andar, facilita a contemplação deste recinto numa perspectiva distinta. No caso específico da exposição a decorrer, os quadros eleitos são, por regra, de grande porte, tirando partido à escala da divisão que os contém.

O vazio deixado pela ausência de textos de sala é preenchido exclusivamente por uma interpelação da pintora ao espectador, que dá pistas sobre o critério de escolha das peças exibidas<sup>189</sup>, sublinhando a intensidade da temática comum à sala: a das origens [figura 44 em anexo]. Essa força, em contraste com a limpidez nua do “cubo branco” da sala de exposição e sublinhada pela abundante iluminação natural, é um dos pontos fortes desta zona de exibição.

No primeiro andar, contam-se três espaços expositivos [figuras 45, 46 e 47 em anexo]: duas salas de ambos os lados do acesso pela escadaria, simétricas em área e formato às do piso inferior, e um passadiço suspenso utilizado também para as mostras (área elevada da sala de expansão). Os corredores, à semelhança do piso inferior, são também otimizados para a função expositiva através da colocação de mesas-vitrina que exibem material complementar às obras de arte sobre os autores escolhidos.

Durante o período de análise, a mostra temática patente é *Por Paris*, selecção de artistas nacionais e internacionais da Colecção Manuel de Brito que têm em comum o elo com a capital francesa.

A sala à direita do visitante que sobe as escadas é ocupada por quadros de dimensão moderada a pequena, bem como duas esculturas de modesta escala. Ao centro, à semelhança do que se podia ver na sua homóloga do piso térreo, um novo conjunto de mesas-vitrina. Num dos extremos, acentuando a intencionalidade da escolha, um óculo deixa entrar a luz sobre uma das esculturas expostas, visível também do exterior.

Metade da sua extensão é dedicada quase exclusivamente à pintura do casal Maria Helena Vieira da Silva-Arpad Szenes<sup>190</sup>, nomes cimeiros da arte contemporânea radicados em Paris. A sala à esquerda da escada comporta peças de maior escala e, portanto, com técnicas mais elaboradas e afastadas da pintura *strictu sensu*. Processos como a instalação, a *collage* e a combinação de materiais mais heterodoxos congregam toda a atenção do visitante num

---

<sup>189</sup> “Será que o artista tem origem? Nasci em Trás-os-Montes ou em Cabo Verde?”, ver figura em anexo

<sup>190</sup> Com destaque para as duas obras de Vieira da Silva propriedade da família Brito e incluídas no protocolo: *Le jardin* (1960) e *Les cent pas* (1965)



movimento em simultâneo centrípeto e circular, também graças à presença das vitrinas, que quais informam – muito implicitamente – sobre a relação mútua entre os artistas aí representados.

O mesmo sucede com o pequeno passadiço e com os corredores circundantes que lhe dão acesso (junto aos elevadores e através da zona envidraçada), que contam igualmente com vitrinas de apresentação [figura 48 em anexo]. Aqui, uma vez que o espaço é exíguo e as atenções se focam quase instintivamente nos movimentos do piso inferior, a opção tomada vai para a contenção de escala no que diz respeito às obras eleitas.

### 3.1.2 - Sinalética

As indicações exibidas nas galerias expositivas circunscrevem-se aos títulos das exposições [figura 49 em anexo], complementados pelas tabelas identificativas das obras, com informação elementar sobre elas: título, autor, datação, técnica e procedência. Regista-se a ausência de textos de sala que guiem o visitante, fornecendo-lhe orientação conceptual e sensorial. Os dados remetem-nos exclusivamente para o catálogo – à venda na recepção – e as sucintas brochuras informativas das exposições. A única exceção ao princípio de contenção máxima do uso de sinalética consiste na presença de uma citação dos diários da pintora, em grandes dimensões, que deixa entrever a intencionalidade curatorial que subjaz à escolha do conjunto de peças que ocupam respectiva sala, revelando uma possível temática comum.

Se, por um lado, a carência de informação aumenta o risco do visitante ver empobrecida a sua vivência da exposição, por outro um espectador previamente esclarecido sobre o que pode encontrar nas salas tem uma maior liberdade para construir uma experiência sem filtros de relação com as obras, verdadeiramente *empírica* no sentido original do termo, pois é uma “(...) ciência assente na experiência”<sup>191</sup>, tão válida para este como para qualquer outro aspecto da realidade natural.

Apesar do silêncio mais ou menos permanente que percorre toda a área expositiva no que diz respeito a textos de sala, depreende-se que ele foi quebrado deliberadamente com as citações na exposição biográfica numa tentativa de aproximação entre a voz do artista e o campo de auscultação do espectador, o que dá abertura para a criação de sensações

---

<sup>191</sup> HUSSERL, Edmund, “Idées Directrices pour une Phénoménologie”, in *Filosofia* (Dir. Joel Serrão e Rui Grácio), Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1972, pág. 132

complexas, que vão para além da pura visualidade e podem mesmo roçar a recriação de estímulos sinestésicos<sup>192</sup>, se a política curatorial assim o entender.

### 3.1.3 – Circulação interna

No que respeita ao percurso, o silêncio tido como política para a concepção da exposição é plasmado na disposição dos objectos.

Seguindo as categorias enumeradas por Luis Alonso Fernández e Isabel García Fernández no seu manual<sup>193</sup>, podemos considerar que se cumprem três requisitos:

- Organização *de sala a sala* (Coleman, figura 50 em anexo): pela implementação da escadaria, que condiciona toda a disposição do palacete, assim como a passagem entre zonas expositivas, pois está implícita uma progressão interna da fachada sul para a zona polivalente, a norte, nas traseiras. Os corredores envidraçados, com poços de luz, sublinham esta condição, induzindo o visitante a procurá-los e a descobrir as salas mais interiores.

- Circulação *livre* dentro das salas (Coleman, figura 51 em anexo): pela inexistência de barreiras móveis, as áreas expositivas deixam os visitantes entregues às suas preferências no que concerne a focos de atenção, pois nenhum é privilegiado respectivamente aos restantes. A única excepção é materializada pelas vitrinas colocadas ao centro, que agem como força centrípeta, mas não constituem uma barreira física.

- Saída como *impulsionadora do percurso* (Coleman, figura 52 em anexo): o facto de, ao entrar, o espectador saber de imediato para onde se transitará conceptual e fisicamente (sendo este trânsito diferenciado do local de entrada) é decisivo para o tipo de ocupação que se fará da sala. Não se entra e sai pelo mesmo ponto, o que altera substancialmente a experiência da

---

<sup>192</sup> No que respeita aos avanços da museologia em experiências sinestésicas para a inclusão de novos públicos, torna-se oportuno remeter, a título de sugestão, para a recolha de iniciativas levada a cabo por Josélia Neves no texto concebido para o seminário da Fundação Cupertino de Miranda: NEVES, Josélia, “Comunicação multi-sensorial em contexto museológico” in *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Volume 2, pp-180-192, Porto, Fundação Cupertino de Miranda, 12 a 14 de Outubro de 2009

<sup>193</sup> FERNÁNDEZ, Luis Alonso e GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, *Diseño de exposiciones – concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2007

visita. O único caso em que esta regra é quebrada é o das salas na ala ocidental, nos pisos 0 e 1, pois o crescimento espacial está determinado pela área original do palacete.

- Percurso *não estruturado* (Dean, figura 53 em anexo): implícito na opção pela ausência de textos de sala, é reforçado pela redução quase absoluta de elementos que orientem o tráfego entre obras, deixando o visitante à mercê das suas opções. Toda a bagagem com que este último pode contar é a que já trazia previamente ou a que eventualmente encontre nos catálogos que estão à venda na recepção.

Esta soma de dados é evocadora da necessidade duma política curatorial nas exposições do CAMB, que se poderia processar nos parâmetros dos *modelos ahistóricos* referidos por Bruno Marchand, pois estes têm a exposição temporária enquanto veículo privilegiado de desenvolvimento. Como é afirmado na sua dissertação: “Eliminando quaisquer modelos ou matrizes orientadoras consensuais, a exposição ahistórica torna-se num fértil campo de possibilidades para a diversificação da experiência do encontro entre o público e o objecto artístico. As estratégias e os enquadramentos conceptuais passíveis de serem invocados na construção desta experiência são, portanto, praticamente infinitos. Assim, firmadas no campo do subjectivo e da arbitrariedade, as exposições ahistóricas serão, porventura, aquelas que de forma mais visível recorrem à potenciação de todas as instâncias intervenientes na construção do complexo expositivo, com o intuito de consubstanciar o seu objectivo e de optimizar o seu efeito indutor.”<sup>194</sup>. Tal indução, embora tenha subentendida uma contenção de informação, não a reduz até ao limite mínimo, pois por mais esclarecido que seja o visitante, não deixa de ser permeável a um conceito global de estímulo sensorial.

Deste modo, o curador tem como responsabilidade “(...) *trazer-ao-presente* (...) a prática curatorial contemporânea, porquanto configura uma ou outra dimensão da experiência artística, bastante mais livre e independente em relação aos mecanismos de conhecimento das manifestações artísticas que abundam no modelo histórico e que, de certa forma, as congela, não apenas num contexto, mas num espaço e num tempo.”<sup>195</sup>, uma vez que os

---

<sup>194</sup> MARCHAND, Bruno, *Entre a experiência artística e a prática curatorial: uma introdução à especificidade da curadoria*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006 pág. 99

<sup>195</sup> Op. Cit., pág. 98

objectos têm latente toda esta dimensão, mas apostando fortemente numa dinâmica expositiva ela emerge e interage com os espectadores com maior intensidade.

### **- O âmbito imediato: parque e espaços polivalentes**

No conjunto classificado como património municipal, além do Palácio Anjos, contam-se as estruturas do Parque e dos espaços polivalentes anexos, fruto da recente reestruturação.

Ambos concorrem à função de atracção social, sobretudo no caso do parque, que é definido na Memória Descritiva do projecto de readaptação como “ (..) de encontros, mas também de passagem constante entre as 3 portas”<sup>196</sup>, portanto o desafio é o de prolongar para estas áreas de lazer as valências interventivas do novo museu.

No conceito global do jardim, a noção de elo entre o espaço da antiga Quinta e a população algesina é incontornável, já que um século de apropriação do espaço - sobretudo por parte da população idosa e pelas famílias residentes aos fins-de-semana - significa que a proposta de reformulação deve ser suficientemente apelativa para continuar a justificar a frequência daquela que é uma das mais significativas manchas verdes do concelho.

O Centro de Arte só tem vantagens a extrair desta ligação, uma vez que não apenas se conserva uma memória indissociável do palácio, como se investe num elemento de elevado interesse de estudo, “(...) vegetação arbórea e (...) espécies de interesse botânico e paisagístico (..)”<sup>197</sup> e se criam zonas de diálogo com a programação artística e pedagógica.

No que concerne à renovação da sua estrutura, o projecto da Entreplanos teve como mote o poema “A casa e o jardim” de Sophia de Mello Breyner, dando forma às áreas do jardim, cinco ao todo, que dão uma nova identidade ao parque após a retirada do mini-golfe (que ocupava grande parte da sua antiga extensão). Vejamos, então o que nos é proposto:

Não se perdeu nenhuma coisa em mim

Continuam as **noites e os poentes**

Que escorreram na casa e no jardim

Continuam as **vozes diferentes**

**Que intactas no meu ser estão suspensas**

---

<sup>196</sup> v. Memória Descritiva, Concurso Público de Concepção nº 05/2003, pág. 13

<sup>197</sup> v. Memória Descritiva, Concurso Público de Concepção nº 05/2003, pág. 14

## Trago o terror e trago a claridade

E através de **todas as presenças**

Caminho para a **única verdade**.

Em bold indicam-se os pontos de partida para as zonas pensadas e desenvolvidas, num percurso coerente, com as seguintes designações: jardim de todas as presenças; jardim do terror e da claridade, jardim das noites e dos poentes, jardim das vozes suspensas e jardim da unidade.

O primeiro, **jardim de todas as presenças** [figura 54 em anexo], evoca simbolicamente a “exploração dos 5 sentidos”<sup>198</sup>, assim designado por conter espécies aromáticas, frutícolas, gramíneas, materiais de texturas diferenciadas e elementos de água que apelam a todos os canais da percepção. Estende-se por toda a ala oriental do parque, terminando no anfiteatro natural, com uma matriz claramente intimista e de descoberta.

Quanto ao **jardim do terror e da claridade** [figura 56 em anexo], remete para o binómio luz/sombra, aludindo à memória do antigo bosque romântico, de árvores frondosas – em grande parte em vias de extinção – e grandes clareiras, que proporciona um convívio próximo com os exemplares mais longevos da zona verde, situados a norte do palácio, junto ao anfiteatro.

Tal como o nome indica, o **jardim das noites e dos poentes** [figura 55 em anexo] ocupa o ponto cardeal antes referido é uma “zona mais de introspecção e de expressão”<sup>199</sup>, com um caminho reservado em direcção a um muro, ao longo do qual é possível descansar e observar os efeitos de luz sentados em algum dos assentos suspensos.

O **jardim das vozes suspensas** [figura 57 em anexo], o mais amplo em área, ocupa grande parte do relvado e zonas circundantes ao bar e ao quiosque recreativo. O seu nome fica justificado pela partilha e encontro que dá voz a diferentes gerações, permitindo uma apropriação mais próxima do âmbito da sociabilidade – o que não descarta o já referido elo às anteriores funções do jardim (prévias à campanha de obras).

---

<sup>198</sup> v. Memória Descritiva, Concurso Público de Concepção nº 05/2003, pág. 16

<sup>199</sup> v. Memória Descritiva, Concurso Público de Concepção nº 05/2003, pág. 16

O **jardim da unidade**, por fim, aglutina todas as áreas anteriores do palácio, cerne de toda a actividade e motor da sua frequência. Aqui, junto à entrada principal, perto da fachada sul, se “une o espaço «novo» ao «antigo»”<sup>200</sup>, mantendo uma dinâmica de fruição conjunta, que não exclui públicos, seja qual for a sua faixa etária ou condição social.

A título de exemplo concreto da transformação destas zonas ajardinadas numa verdadeira *esfera imediata* da instituição museológica pode desfrutar-se dum conjunto de actividades pensadas em articulação com o programa expositivo, que o usam como pretexto para envolver e sensibilizar a população para o valor da natureza<sup>201</sup>: *O Jardim Comestível*, inspirado na temática rural da pintura de Graça Morais, atelier no qual Duarte Martins ensina um público infantil (Junho) e familiar (Setembro) a partilhar conhecimentos, cuidar e ser sensível à realidade do cultivo doméstico da terra a partir do caso concreto das hortas do palácio; dentro da mesma temática, sob o cuidado do mesmo autor, *A Horta no Espaço Urbano*, momento de debate e troca de experiências sobre o desenvolvimento sustentável que pode ser levado a cabo com a ajuda da permacultura privada e de reduzidas dimensões.

Juntamente com o parque, a área correspondente à *esfera imediata* é formada pela sala Multiusos [figura 58 em anexo], um corpo novo, assumindo a forma minimalista de cubo branco, transparente de dois dos lados, de um único piso, que complementa as funções museológicas.

Visualmente muito permeável – com dois dos lados em materiais transparentes e em diálogo com a envolvente – prolonga-se para além da sua extensão por meio duma pala que amplia a superfície exterior coberta<sup>202</sup>. Tal ampliação é indissociável do anfiteatro natural que lhe é contíguo, permitindo a realização de actividades conjuntas.

Possui duas ligações ao palácio: através do jardim, com passagem directa, e por meio dum passadiço exterior semi-oculto [figura 59 em anexo] dos olhares dos transeuntes com uma

---

<sup>200</sup> v. Memória Descritiva, Concurso Público de Concepção nº 05/2003, pág. 17

<sup>201</sup> Informação contida em <http://camb.cm-oeiras.pt/default.aspx?pg=d4566dd0-fdfl-4038-b6a0-ba022fc97acd>, acedida em 20 de Julho de 2010

<sup>202</sup> “A grande pala que cobre o edifício e se projecta para além da sala Multiusos, convida à utilização de uma zona exterior coberta como área de expansão do interior do edifício”, <sup>202</sup> v. Memória Descritiva, Concurso Público de Concepção nº 05/2003, pág. 6

estrutura metálica, permitindo um misto de privacidade e ligações a múltiplas actividades, dentro e fora do museu (workshops, ateliers, acções de formação, *performances*). É um modo peculiar de posta em prática da esfera acima referida, uma vez que, tal como o jardim, pode cumprir funções afins com as da instituição central, mas não está necessariamente ligada a ela.

O Serviço Educativo [figura 60 em anexo], já referido anteriormente, apesar de ter a sua sede no primeiro piso, numa zona de acesso reservado na fachada sul junto à escadaria, entre duas salas de exposições, desenvolve aqui a maioria das actividades, nomeadamente, a título de exemplo, as que são promovidas em parceria com a Mapa das Ideias e com a Cultideias no que é relativo a acções de formação.

### **– A colecção como *pretexto*: marketing e divulgação**

Já havia sido referida uma gradação de *esferas* de presença dos museus e instituições de carácter museológico, segundo a categorização de Belcher.

Se a vivência dentro do museu é considerada, implicitamente, a esfera *interior*, cabe ao marketing e à divulgação ocupar-se de apelar à força da experiência nas restantes esferas: *muito remota, remota e imediata*, ou seja, nacional, regional e local.

No artigo de Victor Middleton incluído na compilação de Kevin Moore sobre gestão de museus<sup>203</sup> salienta-se a importância dos instrumentos de marketing. Há, neste sentido, algumas variáveis a ter em conta:

- A força das «leis de mercado», cada vez mais preponderantes no contexto cultural, por vezes assumidas como um tabu<sup>204</sup> pelos comissários, conservadores ou responsáveis científicos pelas instituições, mas que num mundo com cada vez mais diversidade de oferta lúdica são decisivas para o sucesso dum projecto e/ou instituição.

- A correspondência entre os conceitos de *produto* e *experiência*, que colocam a instituição com funções museológicas dentro do contexto mercantil. Inclui todo o processo que leva a cabo o visitante quando toma a decisão de frequentar uma exposição, que à semelhança de

---

<sup>203</sup> MOORE Kevin, *La Gestión del Museo*, Gijón, Trea, 1998, págs. 373-381

<sup>204</sup> Op. Cit., pág. 375

outros objectos de publicidade, combina aspectos variados e complexos – abrangendo a tomada de decisão, o confronto com as peças expostas, o tipo de recepção e o ambiente (físico e humano) em que se desenrola a visita às instalações<sup>205</sup>. Também este é um tópico-tabu na abordagem clássica, mas que nas últimas décadas, sobretudo desde os anos 90, está em mutação, a caminho de um melhor acolhimento, em nome da “ (...) manutenção e do reforço da imagem da instituição junto dos públicos em geral”<sup>206</sup>.

- A evolução de um modelo de organização similar ao dos serviços públicos em geral (escolas, bibliotecas, repartições) para um modelo cada vez mais pormenorizado e semelhante ao da gestão empresarial, transparente e minucioso nos objectivos, para chegar com efectividade ao público<sup>207</sup>. Tal não se deve confundir, no entanto, com o risco de trivialização mercantilista, que facilmente é categorizado numa visão extremada desta realidade.

Tendo em conta estas variáveis, regista-se a presença do CAMB em inúmeras plataformas de chegada ao espectador: *merchandising* de produção própria, catálogos das exposições (financiados pela Câmara Municipal de Oeiras), publicidade nos órgãos de comunicação públicos (promovidos pela CMO e autoridades locais directamente relacionadas) e privados, existência de um *website* oficial e inclusivamente um breve teaser de vídeo no canal de Youtube da Câmara Municipal de Oeiras, relativo à recente inauguração da exposição de Graça Morais, naquela que é uma plataforma de grande penetração demográfica.

Todos estes são elementos são de uma *esfera remota*, que ultrapassa as fronteiras físicas e leva a experiência para tão longe – e simultaneamente tão perto do visitante – quanto é possível num mundo globalizado.

---

<sup>205</sup> “(...) desde el proceso inicial de concienciación, que puede estar relacionado con la publicidad, hasta la motivación cuándo se transpasa el umbral del museo y se recibe la primera impresión de lo que se ofrece: vista, oído, olfato, y el aspecto y la actitud del personal. La experiencia va a progresando a la vez que el visitante se desplaza por entre los objetos expuestos y responde a la interpretación que se le ofrece. También puede incluir una interacción con el personal que le proporciona orientación e información, así como el acceso a las tiendas, cafeterías y la impresión sobre el estado de limpieza de las salas y los aseos”, op. cit, pág. 379

<sup>206</sup> SERRA, Filipe Mascarenhas, *Práticas de Gestão nos Museus Portugueses*, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2007

<sup>207</sup> MOORE Kevin, *La Gestión del Museo*, Gijón, Trea, 1998, pág. 381



Numa *esfera imediata*, ter-se-á em conta a sinalização com cartazes, *mupis* e *flyers* no concelho e à entrada do CAMB, que distinguem claramente a sua posição e funções.

De acordo com os dados obtidos nos relatórios oficiais, poder-se-á auferir um balanço da efectividade destes recursos, bem como dos aspectos a ser melhorados de futuro.

### **- Confluência e catalização de públicos: o eixo Lisboa-Oeiras-Cascais**

No seguimento do esquema de esferas citado na alínea anterior, o posicionamento radial dos vários âmbitos conduz, naturalmente – num movimento centrípeto - para o âmbito mais alargado: o da síntese dos interesses e necessidades identitárias do visitante (e da sociedade a que pertence), com o modo como a instituição pode satisfazer tais interesses e necessidades<sup>208</sup>. É assim como John Falk define o novo modelo de visita aos museus, e é essa a ideia-guia, numa concepção contemporânea da matéria, que está subjacente aos planos de catalização de públicos traçados pelas autoridades competentes.

No caso do CAMB, a entidade responsável é a Câmara Municipal de Oeiras, que o inseriu, como testemunham os relatórios da Neoturis – Consultoria de Turismo, tanto nas *Linhas Gerais de Orientação Estratégica* do Planeamento Estratégico do Turismo para o Concelho de Oeiras<sup>209</sup> (Dezembro de 2007) como na *Operacionalização do Plano Estratégico* (Outubro de 2008), para um funcionamento integrado e em rede com outros equipamentos culturais do distrito de Lisboa.

Se no documento preliminar era claramente assumida a intenção de afirmar o CAMB como peça-chave da inserção do Concelho na Região de Lisboa e Vale do Tejo ao nível do produto Arte Moderna e Contemporânea é clara, as estratégias a tomar no sentido de o implementar no mercado são ainda algo genéricas. Os vectores de desenvolvimento apontam em duas direcções:

---

<sup>208</sup> FALK, John H., *Identity and the museum visitor experience*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2009, pág. 37

<sup>209</sup> Ver documentação em anexo

- Oferta, na qual se contam as disposições a tomar no que respeita a criar laços com instituições afins de fora do Conselho (mobilidade interna, no sentido de variar as obras expostas, de modo a promover a presença de *repeat visitors*<sup>210</sup>; vínculo com centros de arte internacionais, com o intuito de diversificar o leque de exposições temporárias; parcerias com outros centros de arte, no sentido de sublinhar a afinidade das temáticas dos respectivos acervos).

- Promoção, que enumera as medidas a tomar para conseguir que a oferta chegue adequadamente aos públicos (criação de um circuito conjunto com o Museu Berardo, o Museu Nacional de Arte Contemporânea e o então projectado Museu Paula Rego; estabelecimento de um preçário idêntico para os anteriores, com a possibilidade em aberto deste poder tomar a forma dum bilhete único para os quatro museus; aproximação aos meios de divulgação especializados; ligação aos canais de distribuição turística).

Os objectivos estão traçados numa gradação que consta de curto (um a dois anos), médio (três a cinco anos) e longo prazo (mais de cinco anos), manifestação duma tentativa de calendarizar e tornar exequíveis num quadro cronológico todas as iniciativas acima enumeradas.

Quase um ano mais tarde, em Outubro de 2008, estes objectivos surgem desenvolvidos e especificados em sentidos muito mais concretos, dando um espectro mais vasto do campo de acção desejado para o CAMB.

No lugar do binómio oferta/produto, simplista e adequado a uma fase inicial da vida da instituição, as medidas são destacadas individualmente, em relação directa com a posta em prática dos propósitos traçados e com o campo de acção em que se movimentam, tentando abranger o máximo de aspectos possíveis.

Nestas condições, são tecidas considerações no sentido de evidenciar os aspectos seguintes:

---

<sup>210</sup> John Falk, neste sentido, salienta a importância de se pensar nos museus, não como entidades estanques concebidas para ter um efeito único, mas antes como recursos intelectuais passíveis de ser experienciados de modos diferentes para objectivos múltiplos e igualmente válidos. Neste quadro, a repetição das visitas, para construir uma experiência mais completa e multifacetada, é uma das vias de consecução destes objectivos. Op. Cit., pág. 34

- A previsão, a médio prazo, da dinamização dum plano de comunicação, que inclui um *website* plurilingue, com informação detalhada sobre as instalações, actividades e serviços do CAMB (aluguer de salas, visitas guiadas, história do centro de arte, exposições, horários, acessos), uma brochura geral com apresentação do centro e das exposições a decorrer e uma brochura especializada para o público infanto-juvenil.

- O estabelecimento, a médio prazo, de um guião de visita integrada com outros museus da região, com benefícios a nível do preço. Esta meta transforma-se, a longo prazo, numa possível parceria com centros de arte do âmbito internacional – sobretudo espanhóis, dada a proximidade geográfica e afinidade formal de algumas instituições - na integração numa potencial rede de museus da zona da Grande Lisboa e no entrosamento do CAMB num projecto de bilhete de transportes único para a visita a todos os museus contemplados.

- O patrocínio a eventos relacionados com as artes, para aumentar a visibilidade a médio prazo. A articular com este último, a divulgação em imprensa da especialidade, já mencionada nas Linhas Gerais de 2007, e especificada nesta operacionalização com a efectivação de *press trips* (visitas guiadas com jornalistas especialistas) e a adesão ao Dia dos Museus.

- A rede de museus mencionada anteriormente incluiria, a médio-longo prazo, o CAM (Gulbenkian) o Museu Colecção Berardo, o Museu Nacional de Arte Contemporânea e o entretanto construído Museu Casa das Histórias Paula Rego<sup>211</sup>, bem como uma tematização conjuntamente articulada, a possibilidade de espaçar no tempo as visitas aos museus e a aplicação de questionários de satisfação aos visitantes, para garantir um *feedback* fidedigno e adequado à futura melhoria deste tipo de iniciativas. A rotatividade do acervo, bem como as permutas e itinerâncias têm igual peso, nomeadamente no aspecto já mencionado dos *repeat visitors*.

- À semelhança do que foi referido no documento predecessor, a apresentação a operadores turísticos, especificada sob a forma de *fam trips* (visitas guiadas especializadas

---

<sup>211</sup> A inauguração oficial seria a 18 de Setembro de 2009, segundo a fonte oficial que pode encontrar-se em [http://www.cm-oeiras.pt/Cascais/Agenda/inauguracao\\_casa\\_das\\_historias.htm](http://www.cm-oeiras.pt/Cascais/Agenda/inauguracao_casa_das_historias.htm)

para agentes de viagens) é recomendada a longo prazo para o enquadramento global dos museus afectos à potencial rede.

- Potencialização da qualidade da rede de transportes, com o apoio da Carris, da CP e do Metro de Lisboa, para que a sinergia colectiva, a longo prazo, resulte positivamente para a frequência dos equipamentos culturais envolvidos.

Assim, em termos numéricos, poder-se-á assistir a uma projecção, num raio inferior a 10 quilómetros, de uma estimativa de investimento de 1.300.000 euros<sup>212</sup> num prazo de dez anos, a ser monitorizada durante todo o processo e que joga um papel fundamental na captação de turistas para o concelho.

Dada a ousadia das ambições, uma questão se coloca: quais destes objectivos estão cumpridos e quais estão por cumprir? É a ela que tentaremos responder, baseando-nos nos factos e números mais recentes.

#### **– Ponto de situação actual**

Desde Novembro de 2006, um longo caminho se tem percorrido na jovem vida do Centro de Arte, que se tem expandido de acordo com a conjuntura própria de estar associado a uma tutela autárquica, com as condicionantes financeiras e logísticas que a ela se ligam de modo indelével.

Os objectivos traçados pela *Operacionalização do Plano Estratégico*, de grande ambição não implicam, como foi já referido, uma posta em prática imediata, uma vez que muitos deles envolvem instâncias dum âmbito mais abrangente que o municipal, implicando uma complexidade de negociações que não seria plausível de obter num período de tempo tão exíguo quanto os quatro primeiros anos após a abertura do CAMB.

---

<sup>212</sup> Ver documentação em anexo

Na sequência duma leitura das Grandes Opções do Plano da Câmara de Oeiras disponibilizadas online<sup>213</sup> temos notícia dum investimento na Cultura de 19.183.423 euros, uma fatia do orçamento significativa, tendo em conta que aos Serviços Culturais, Recreativos e Religiosos estão destinados 24.459.280 euros. No entanto, num quadro geral de análise das infra-estruturas e equipamentos do Município, o que diz respeito ao sector cultural revela-se ainda deficitário.

Ainda neste contexto, o Plano Estratégico de Actividades da Divisão de Cultura e Turismo para 2010 sublinha a importância da “continuidade do projecto do CAMB, o qual desde a sua abertura ao público tem colhido enorme prestígio no universo nacional das artes e da cultura”<sup>214</sup>. Posto isto, prosseguimos com um balanço da actividade conhecida do CAMB, providenciando-nos esta informação as bases para uma projecção do alargamento da sua acção:

- A concretização do plano de comunicação foi cumprida na sua generalidade, nomeadamente ao nível dos conteúdos pretendidos para o *website* - que abrangem todas as áreas e actividades em decurso - bem como no que se refere às brochuras informativas, seja a nível institucional (apresentação do CAMB), seja a nível científico (exposições biográficas). Falta, no entanto, concretizar a tradução para línguas estrangeiras destes suportes, permitindo a um público internacional uma compreensão facilitada dos conteúdos disponibilizados.

- O guião da visita temática integrada entre vários museus, previsto para médio prazo, não tem ainda concretização efectiva para os próximos anos. Porém, a afinidade temática e proximidade geográfica fazem-nos sustentar a viabilidade desta opção, seja nacional, seja internacionalmente, dado o prestígio da colecção, uma vez que esforço necessário será eminentemente negocial e diplomático, mais que orçamental.

---

<sup>213</sup> Informação disponível em <http://www.cm-oeiras.pt/municipio/DocEcoFinEst/GraOpcPla/Documents/GOP2010/GOP2010.htm#GrandesOpcoesdoPlano>, acedida a 20 de Junho de 2010

<sup>214</sup> Informação disponível em <http://www.cm-oeiras.pt/municipio/DocEcoFinEst/GraOpcPla/Documents/GOP2010/GOP2010.htm#GrandesOpcoesdoPlano>, acedida a 20 de Junho de 2010

- A visibilidade nos órgãos de comunicação da Câmara Municipal e nas revistas especializadas foi consumada, o que é um feito digno de registo, mas o mesmo não sucede no que respeita ao patrocínio a eventos de arte e *press trips*, deixando-se assim entrever o percurso que está por traçar na imagem a projectar desta instituição. A recente vida pública deste núcleo de arte contemporânea justifica, de certo modo, que o marketing esteja ainda numa fase incipiente, mas como afirma Filipe Mascarenhas Serra, “(...) o salto qualitativo na aproximação aos consumidores culturais pode justamente ser potenciado pelas técnicas do marketing, desde que utilizado de forma inteligente e cuidadosa.”<sup>215</sup>, o que sublinha a importância deste aspecto para a continuidade (senão mesmo viabilidade) da sua acção.

- A facilidade de acesso por transportes públicos é um ponto favorável à escolha de Algés para sede desta colecção, por se localizar numa rota turística de intensa procura na Grande Lisboa.

Pese à sua condição suburbana, não se encontra distante nem dos *interfaces* com os principais meios de transporte (autocarros da Carris, eléctrico, comboios suburbanos da Linha de Cascais), nem de parques de estacionamento para um público possuidor de meios de deslocação privados (Parque da Ribeira de Algés, com oitenta e um lugares). Fica uma nota, neste aspecto, para a necessidade de incluir as indicações de chegada pela rede viária ao CAMB, bem como as carreiras de transporte que lhe dão acesso. Também a título de sugestão, um alargamento da carreira turística de *sightseeing*<sup>216</sup> (autocarros de vista panorâmica) - que geralmente termina o seu percurso em Belém – alguns quilómetros mais a Oeste através da Avenida da Índia até ao início da Avenida Marginal. De modo complementar, a sua sinalização na plataforma digital Google Maps<sup>217</sup> como edifício de interesse público poderá ser uma mais-valia em todos estes sentidos.

- A rotatividade do acervo, bem como a sua articulação com outros núcleos museológicos das imediações é outro dos aspectos a ser trabalhado para futuro desta instituição. Apesar da política de exposições temporárias quadrimestrais ser favorável à criação de *repeat visitors*,

---

<sup>215</sup> SERRA, Filipe Mascarenhas, *Práticas de Gestão nos Museus Portugueses*, Universidade Católica Portuguesa, 2007, pág. 187

<sup>216</sup> A carreira que assegura o percurso turístico referido é a Lisboa Sightseeing, com toda a informação disponível em [www.lisboasightseeing.com](http://www.lisboasightseeing.com).

<sup>217</sup> O endereço desta plataforma é [www.maps.google.com](http://www.maps.google.com), permitindo traçar roteiros e fazer percursos virtuais em diversos meios de transporte.

pela variação frequente na programação, tornou-se notório no ponto anterior que se deve articular este aspecto com o investimento em *fam trips* e a inclusão em circuitos turísticos. O fenómeno do turismo cultural<sup>218</sup>, que já se manifesta com intensidade em efemérides (caso, por exemplo do Dia dos Museus, ao qual o CAMB já aderiu) tem necessariamente de ser equacionado em parâmetros mais alargados, com um cumprimento rigoroso dos princípios do *Operacionalização do Plano Estratégico*.

- Quanto à sondagem sobre a satisfação dos visitantes, o CAMB tem cumprido o requisito, fazendo relatórios anuais, semestrais e por actividade com base na informação colhida em inquéritos distribuídos e registos de entradas. Estes dados ajudam a esboçar um perfil médio do visitante, permitindo, no futuro, traçar estratégias para alargar o espectro de alcance e fidelizar presenças. Existe já uma *mailing list* mensal que informa das actividades, e que poderá ser um veículo de coesão dum futuro Grupo de Amigos.

Embora sintéticos, os seis aspectos gerais focados demonstram já uma identidade em formação para o equipamento cultural em estudo. O desafio dos próximos tempos – e a jornada de onze anos não chegou ainda à metade – será a compreender, dentro destas condicionantes, se é possível chegar a públicos cada vez mais alargados, que é o fim último deste tipo de instituições.

Longe de proferir afirmações categóricas, cingimo-nos à bagagem de Jean Galard, que com base na sua longa experiência com o sector educativo do Louvre, sustenta um esbatimento entre as fronteiras do conceito de museu e de centro cultural em entrevista a Lisette Lagnado, a propósito do NovoMuseu de Curitiba: “Aqui vemos uma evolução possível do conceito de museu dentro do limite do «aceitável», pois por que conservariámos esse termo se não há mais colecção? Não se pode contudo ser fetichista com as palavras. Sim, talvez não seja um verdadeiro museu, e daí? O importante é frisar a função social, educativa e política no sentido amplo (...) pois o que realmente me interessa são as instituições culturais. Se elas tiverem colecções, tanto melhor, e daí podermos usar a palavra «museu»

---

<sup>218</sup> Filipe Mascarenhas Serra enfatiza a relevância destes circuitos, chamando a atenção para “(...) transformar o museu num destino turístico, integrando-o cada vez mais nos circuitos e itinerários do chamado “turismo cultural” (...)”, pág. 190.

sem constrangimento: mas se não houver colecções permanentes suficientes, trabalha-se com exposições temporárias.”<sup>219</sup>.

No CAMB, as funções citadas por Galard aliam-se a uma colecção de excelência e a um espaço privilegiado. No futuro, tendo presentes as necessidades de desenvolvimento nos aspectos apontados, poder-se-á projectar uma existência auspiciosa.

## **Conclusão**

---

<sup>219</sup> Entrevista disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1482,1.shl>, acedida em 2 de Agosto de 2010



Ter aceite o caso de estudo do CAMB foi sinónimo de um desafio no quadro da Museologia enquanto disciplina, pois, contendo o risco de estar num perfil intermédio entre o do Museu e o do Centro Cultural, poderia levantar dúvidas quanto ao campo concreto de análise e actuação. Este risco, porém, não foi inibidor da curiosidade em relação ao trabalho feito e ao lugar que ocupa no quadro da divulgação da arte contemporânea portuguesa, com uma colecção representativa de mais de cem anos de produção plástica, que se mantém em constante renovação.

A curiosidade conduziu, com celeridade, a um sentimento de admiração pelo trabalho de décadas da família Brito, empenhada em promover os artistas, adquirir as suas obras, dar-lhes visibilidade e, na etapa em estudo, pôr ao serviço da sociedade o seu avultado património. Tal serviço funciona não apenas no sentido de aumentar o contacto com as obras, mas também no de dar uma base sólida para um projecto de arquitectura. Este readapta com respeito pela envolvimento e verdadeiro sentido de missão no que concerne a transformar Algés num destino de turismo cultural bem inserido na rota de museus de arte. Tendo em conta as ligações pessoais que temos com a localidade, todo o processo se reveste dum significado mais intenso, quase biográfico.

Da mesma maneira, face aos condicionantes legais e financeiros que atravessam o perfil do CAMB, nomeadamente a tutela bicéfala, salientamos a arduidade da tarefa da coordenação. Harmonizar vontades e cumprir as funções museológicas em tais circunstâncias, em vista aos dados reunidos, constitui uma prova da viabilidade de uma potencial inclusão numa rede temática de museus de arte contemporânea do eixo Lisboa-Oeiras-Cascais, como a que é proposta pela *Operacionalização do Plano Estratégico* para Turismo de Oeiras (2008).

A relevância da função divulgativa surge sob uma nova luz após a pesquisa realizada, com destaque para a vertente do marketing e do *website* oficial, que são fontes de conhecimento de grande penetração demográfica e, por essa razão, merecedoras duma consolidação ao nível dos conteúdos disponibilizados.

O Centro de Documentação, ainda em projecto, joga um papel decisivo para a consubstanciação dum elo a públicos especializados – estudantes e investigadores – seja em suporte físico ou digital, pelo que grandes expectativas se depositam na acção do Município

de Oeiras, sob a chancela da Rede de Bibliotecas de Oeiras, para a chegada a bom porto deste instrumento de acesso a conhecimentos.

Da análise às exposições temporárias extraímos como reflexão a necessidade duma aposta forte em meios para a posta em prática duma política curatorial de grande fôlego, salvaguardando-se sempre o mérito da Doutora Arlete Alves da Silva, que investe o seu tempo e conhecimentos firmados na área para programar e concretizar as mostras. Se por um lado, a proximidade entre o meio galerístico e o meio museológico pode significar uma vantagem para os artistas mais jovens – que obtêm assim maior visibilidade do que no circuito comercial –, por outro o alargamento da colecção requer, com maior premência, um investimento na carga teórica das exposições para reforçar o seu potencial pedagógico.

Pelo seu património e pela qualidade crescente do trabalho das suas instituições museológicas é possível pensar em Algés, já não apenas como um subúrbio residencial, mas como um destino cultural de pleno direito, podendo ser o CAMB uma âncora de populações e um motor para a mudança de mentalidades.

## Bibliografia

- *10 anos de mecenato cultural em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 1998
- *50 anos de arte portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007
- *Amadeo de Souza Cardoso – Catálogo Raisonné*, Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian, 2008
- AA.VV. - *Actas de las Primeras Jornadas de Formación Museológica - Museos y planificación: Estrategias de futuro*, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación (Ministerio de Cultura), 2008
- ADRIÃO, Alexandra Antunes e, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, e GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, *Diseño de exposiciones – concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2007
- AZEVEDO, Fernando, *A arte portuguesa e a falta de galerias*. Mundo Literário. N° 41 (15 Fevereiro 1947) *apud* [+de] *20 grupos e episódio no porto do século XX. Vol. I*. Porto, Galeria do Palácio, 2001
- BARRANHA, Helena, *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal - da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007
- BELCHER, Michael, *Organización y Diseño de Exposiciones – Su relación con el museo*, Gijón, Trea, 1997
- BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992

- BRÁS, António José, “A construção da imortalidade” in *Visão* nº 501, 10-16 de Outubro de 2002
- BRIZ, Graça, “Vilegiatura balnear – Imagem ideal/Imagem real” in *Revista de História da Arte*, nº 3, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007
- CHICÓ, Sílvia, *Graça Moraes*, Edições Quetzal, 1997
- *Colecção Manuel de Brito: Imagens da Arte Portuguesa do século XX*. Lisboa, Electa, 1994
- *Conduto*, Lisboa, IPANMEI, 2000
- CRIMP, Douglas, *On the museum's ruins*, Cambridge, The MIT Press, 1993
- *Criterios para la elaboración de un plan museológico*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005
- DIONÍSIO, Eduarda, *As políticas culturais. Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa, Temas e Debates, 1996
- DUBY, Georges e ARIÈS, Philippe, *História da Vida Privada* – vol. 4, “Da Revolução à Grande Guerra” (Dir. Michelle Perrot), Porto, Afrontamento, 1991
- FALK, John H., *Identity and the museum visitor experience*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2009
- *Filosofia* (Dir. Joel Serrão e Rui Grácio), Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1972

- FRANÇA, José-Augusto, *Arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Livraria Betrand, 1987
- FRANÇA, José-Augusto, *Arte Portuguesa de Oitocentos*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1992
- FRANÇA, José-Augusto “Carta de Lisboa II: 90 anos de SNBA” in *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 89, Junho de 1991
- FRANÇA, José-Augusto, *Folhetim artístico. Beaubourg? Beaubourg! Beaubourg...*, Diário de Lisboa, 4 de Março de 1977
- FRANÇA, José-Augusto, *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982
- FRANÇA, José-Augusto, *O Modernismo – História da Arte em Portugal*, Lisboa, Presença, 2004
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *Dos museologías – Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea, 2006
- GOODMAN, M.J., *Relaciones entre los departamentos de educación y conservación*, Revista de Museología, nº 19, 2000
- *História de Portugal* - volume XIV – *O Estado Novo* (Coord. José Mattoso) Lisboa, Círculo de Leitores, 2008
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Los museos y sus visitantes*, Gijón, Trea, 1998
- *KWY – Paris 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém/Assírio e Alvim, 2001

- LEAL, Joana da Cunha, *Giuseppe Cinatti (1808 – 1874) – Percorso e Opera*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996
- LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70, 1999
- LOURENÇO, Vanda, “Formas da participação cultural” in *Obs – Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais*, nº 16, Lisboa, 2008
- MACEDO, Rita, *Artes Plásticas no Período Marcelista 1968 – 1974*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999
- MACEDO, Rita, “1968-74, Renovação na continuidade” in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010, Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian
- MARCHAND, Bruno, *Entre a experiência artística e a prática curatorial: uma introdução à especificidade da curadoria*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006
- MARTINHO, Teresa Duarte, *Apresentar a Arte – estudo sobre monitores de visitas a exposições*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2007
- MATOS, José Sarmiento de, “Manuel de Brito – Um profissional das artes plásticas” in *Olá! Semanário*, 9 de Maio de 1987
- MELO, Alexandre, *Arte e mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999
- MOORE, Kevin, *La Gestión del Museo*, Gijón, Trea, 1998
- *Museos españoles – la renovación arquitectónica*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997

- *Museums by artists*, Toronto, Art Metropole, 1983
- NEVES, Josélia, “Comunicação multi-sensorial em contexto museológico” in *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Volume 2, pp-180-192, Porto, Fundação Cupertino de Miranda, 12 a 14 de Outubro de 2009
- *O Estado das Artes / As Artes e o Estado*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza, 1987
- PINHARANDA, João Lima, “Sugestões para construir um arco de triunfo” in *Miradas Atlânticas – Galerias Portuguesas Convidadas*, Lisboa, Associação Portuguesa de Galerias de Arte, 1998
- PORTELA, Artur, *Salazarismo e artes plásticas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982
- SANTACANA MESTRE, Joan e HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier, *Museología crítica*, Gijón, Trea 2006
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos, *As políticas culturais em Portugal: relatório nacional*, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1998
- SEROTA, Nicholas, *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*, London: Thames and Hudson, 1996
- SERRA, Filipe Mascarenhas, *Práticas de Gestão nos Museus Portugueses*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2007
- SILVA, Raquel Henriques da, *Cascais*, Lisboa, Presença, 1988

- *Vespeira*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, 2000
- WANDSCHNEIDER, Miguel, “A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança” in *Circa 1968*, Porto, Fundação de Serralves, 1989

Websites consultados:

- [http://qualidadeonline.com/images/stories/Revista\\_Qualidade/PDF/RQ22.pdf](http://qualidadeonline.com/images/stories/Revista_Qualidade/PDF/RQ22.pdf)
- <http://camb.cm-oeiras.pt/>
- <http://cm-oeiras.pt/amunicipal/Oeiras/Diverte/Cultura/CentrodeArteManueldeBrito/Paginas/Reabilitacao.aspx>
- <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1482,1.shl>
- [http://www.cm-oeiras.pt/amunicipal/OeirasConversa/Publicacoes/PubPeriodicas/OeirasEmRevista/Documents/Revista\\_corrigida2.pdf](http://www.cm-oeiras.pt/amunicipal/OeirasConversa/Publicacoes/PubPeriodicas/OeirasEmRevista/Documents/Revista_corrigida2.pdf)
- [http://www.cm-oeiras.pt/Cascais/Agenda/inauguracao\\_casa\\_das\\_historias.htm](http://www.cm-oeiras.pt/Cascais/Agenda/inauguracao_casa_das_historias.htm)
- <http://www.cm-oeiras.pt/municipio/DocEcoFinEst/GraOpcPla/Documents/GOP2010/GOP2010.htm#GrandesOpcoesdoPlano>
- <http://www.cultideias.com/formacao.php?page=for>
- [http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/Recursos/Publicações/Edicoes\\_online/MuseologiaPT/MuseologiaPT\\_1\\_Completo\\_II.pdf](http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/Recursos/Publicações/Edicoes_online/MuseologiaPT/MuseologiaPT_1_Completo_II.pdf)
- <http://www.lisboasightseeing.com>
- <http://www.mapadasideias.pt>
- <http://www.maps.google.com>

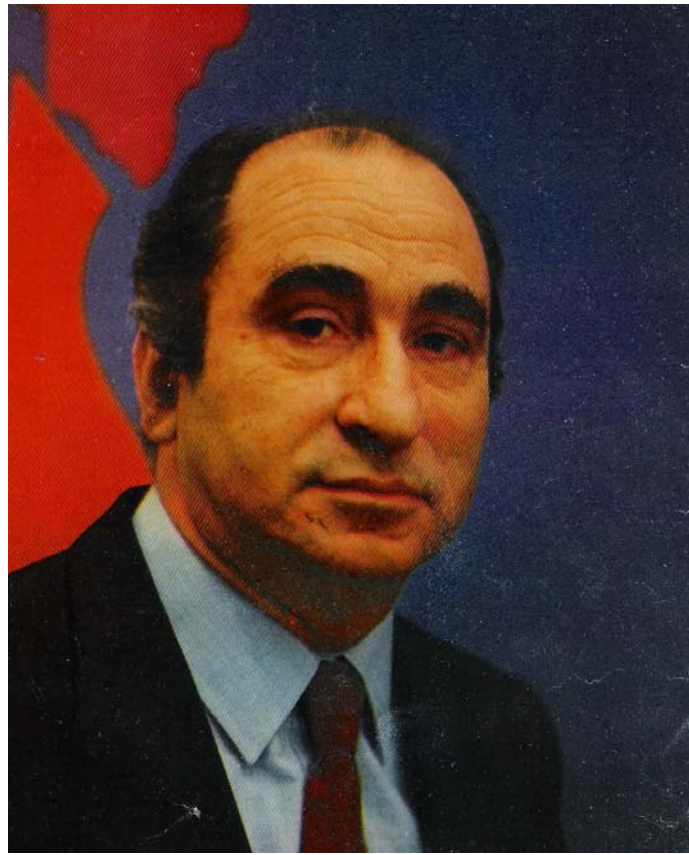


- <http://www.unicamp.br/unicamp/es/divulgacao/2009/10/28/jean-galard-fala-sobre-as-politicas-culturais-de-museus-e-seus-desafios>

#### Legislação consultada

- Lei nº 107/2001
- Decreto-Lei nº 74/99
- Lei nº 26/2004

## Lista de Figuras



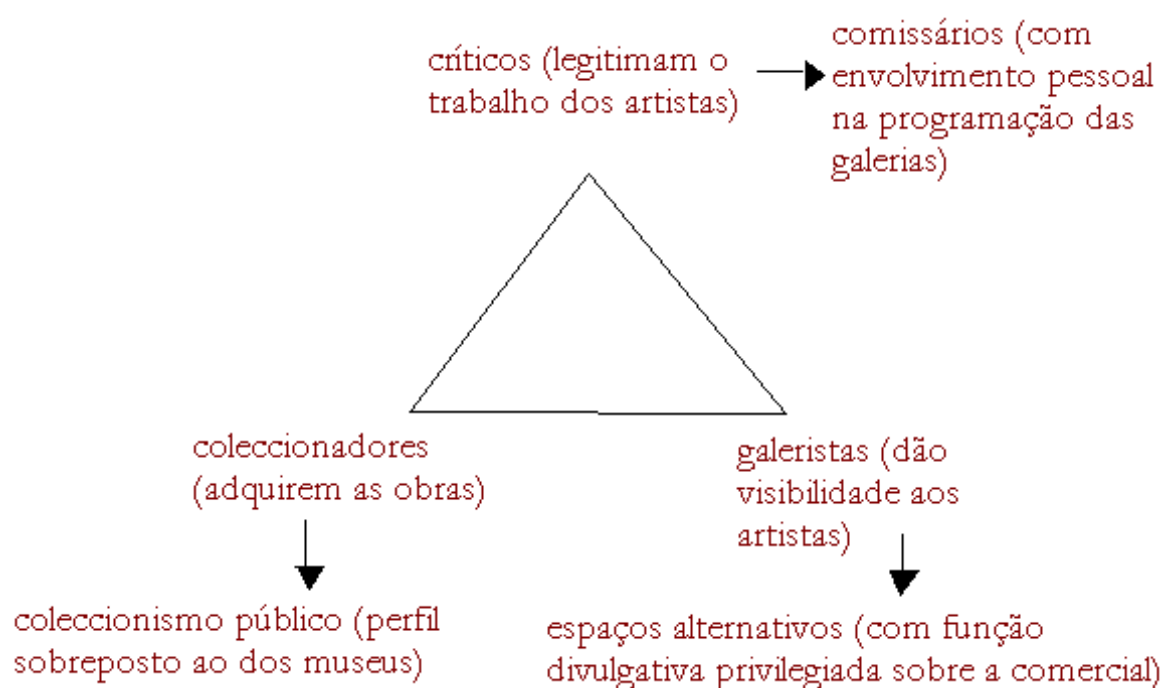
**Figura 1** – Manuel de Brito (1928- 2006), mentor e co-proprietário da Colecção e da Galeria 111 in *Olá! Semanário*, nº181, 9 de Maio de 1987



**Figura 2** - entrada da Livraria 111, ao Campo Grande (fonte: [www.marcasdasciencias.fc.ul.pt](http://www.marcasdasciencias.fc.ul.pt)).



**Figura 3** – Entrada da Galeria 111, ao Campo Grande (fonte: [www.marcasdasciencias.fc.ul.pt](http://www.marcasdasciencias.fc.ul.pt)).



**Figura 4** – Esquema triangular da relação do mercado da arte segundo Luís Serpa.



**Figura 5** – Chalet Miramar nos anos 50 (fonte: arquivo da Câmara Municipal de Lisboa, acessível em [www.flickr.com/photos/47627846WNOS/440878484/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/47627846WNOS/440878484/in/photostream/))



**Figura 6** – Policarpo Pecquet Ferreira dos Anjos (1845 – 1905); fonte: Alexandra Antunes e Adrião, *O Palácio Anjos e a arquitetura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004.

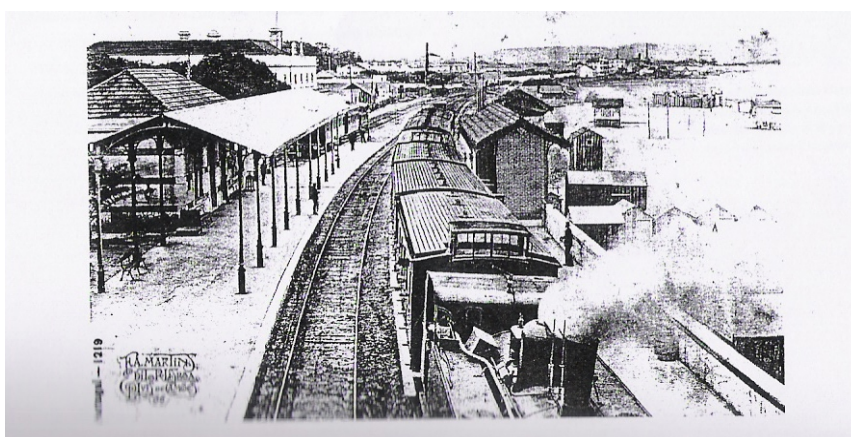




**Figura 7** – ribeira de Algés em 1905, por Paulo Guedes. (fonte: Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, acessível em [http://simecqcultura.blogspot.com/2008/02/quando\\_havia\\_ribeira\\_de\\_alges.html](http://simecqcultura.blogspot.com/2008/02/quando_havia_ribeira_de_alges.html))



**Figura 8** – praia de Algés no final do século XIX. (fonte: Alexandra Antunes e Adrião, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004)



**Figura 9** – caminhos-de-ferro Pedrouços-Cascais (fonte: Alexandra Antunes e Adrião, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004)

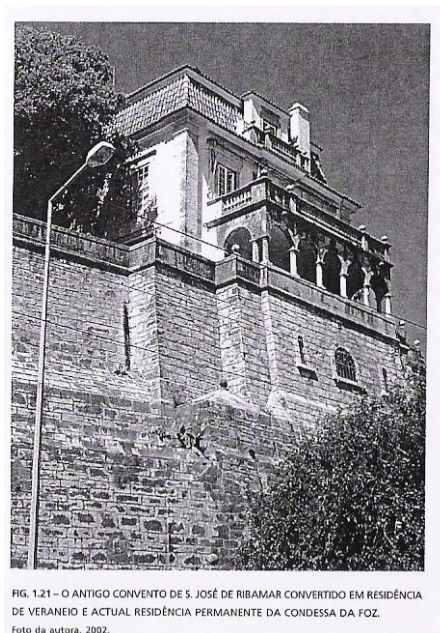


**Figura 10** – Praça de Touros de Algés nos anos 40. (fonte: <http://wikimapia.org/10874899/pt/Antiga-Pra%C3%A7a-de-Touros-de-Alg%C3%AAs>)



**Figura 11** – Aquário Vasco da Gama (fonte: [www.askmelisboa.com/pt/content/aquario-vasco-da-gama](http://www.askmelisboa.com/pt/content/aquario-vasco-da-gama))





**Figura 12** – Quinta (antigo convento) de São José de Ribamar. (fonte: Alexandra Antunes e Adrião, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004)



**Figura 13** – Quinta do Conde de Vimioso (actual Biblioteca Municipal). (fonte: <http://www.cm-oeiras.pt/voeiras/GallImages/Pal%C3%A1cio%20Ribamar/al%C3%A1cio-Ribamar-grande.jpg>)

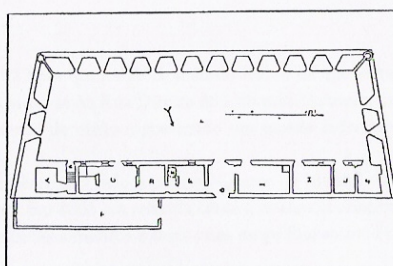
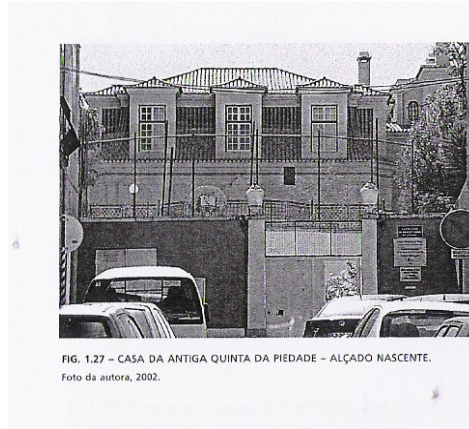


FIG. 1.26 – CÓPIA DE UMA PLANTA DO FORT DE NOSSA CONCEIÇÃO DE PEDROUÇOS, RETIRADA DO LIVRO DE VÁRIAS PLANTAS DESTE REINO E DE CASTELA, POR JOÃO TOMÁS CORREA, BIBLIOTECA NACIONAL.  
In Carlos Pereira CALLIXTO, *Fortificações marítimas no Concelho de Oeiras*, Lisboa, CMO, s.d., p. 33. A parte superior da imagem corresponde ao alçado sul da edificação, confinando, actualmente, com a Avenida Marginal – construída em 1940.

**Figura 14** – Quinta da Conceição (fonte: Alexandra Antunes e Adrião, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004)



**Figura 15** – Quinta da Piedade (fonte: Alexandra Antunes e Adrião, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004)



**Figura 16** – Quinta Palha (fonte: <http://img138.imageshack.us/i/img7257m.jpg/>)





**Figura 17** – Fachada principal do Palácio Anjos (virada a Sul).  
(fonte: [http://www.grancelsius.com/uploads./img/portfolio/servicos/palacio\\_dos\\_anjos\\_076.jpg](http://www.grancelsius.com/uploads./img/portfolio/servicos/palacio_dos_anjos_076.jpg))



**Figura 18** – Capela de Nossa Senhora das Graças (fonte: Alexandra Antunes e Adrião, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004)



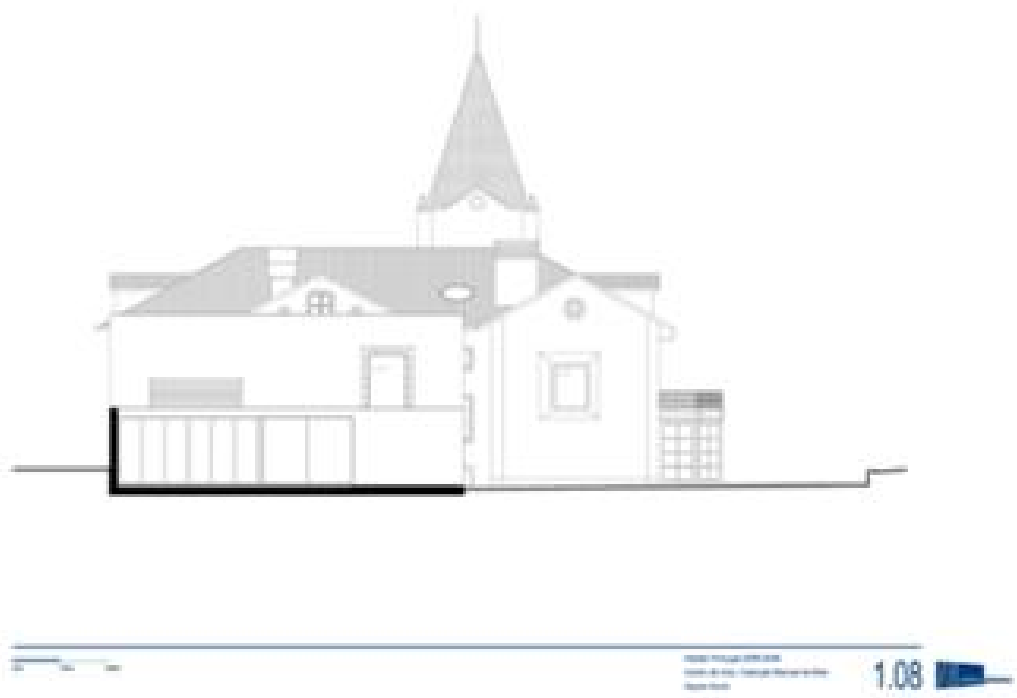
**Figura 19** – vista aérea, via Google Earth, da Alameda Hermano Patrone, Algés, com a delimitação da mancha verde do Parque Anjos.



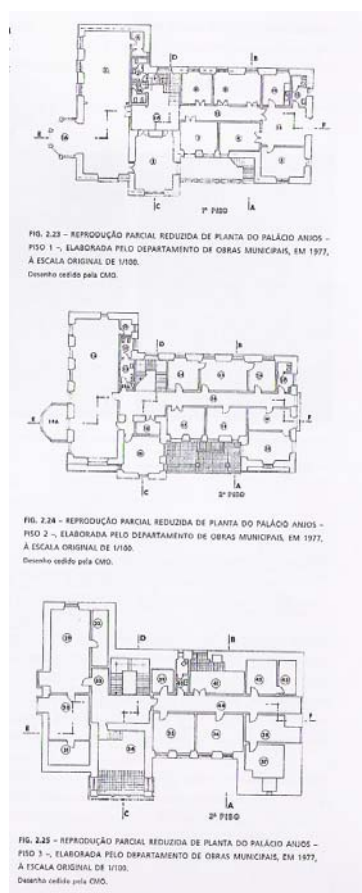
**Figura 20** – Pormenor da *bow-window*, a Poente, com terraço no primeiro piso (foto da autora, 2010).



**Figura 21** – vista da zona Nascente do edifício, com pormenor do jardim (foto da autora, 2010)

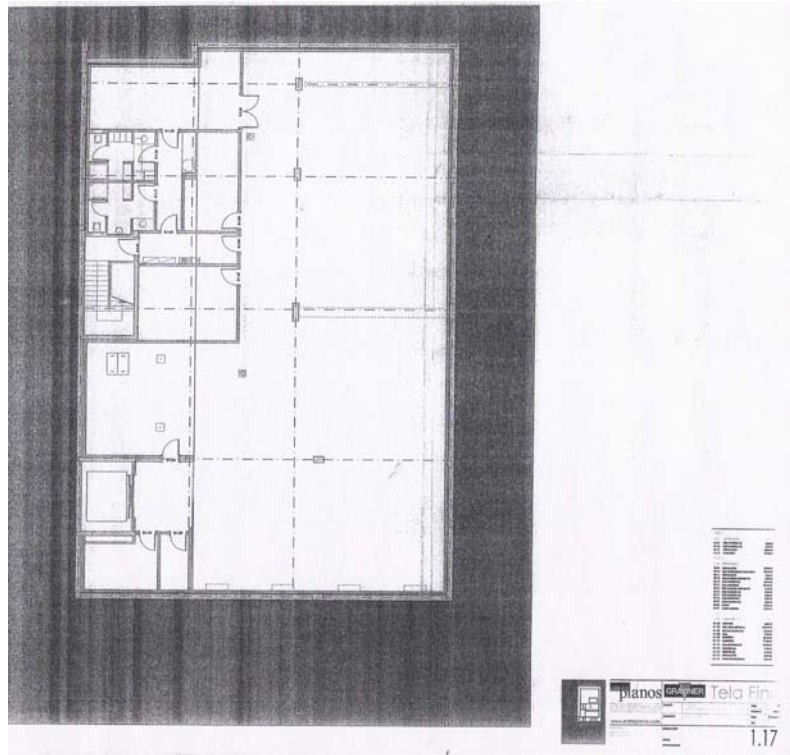


**Figura 22** – Alçado Norte (segundo projecto de readaptação do atelier Entreplanos)



**Figura 23** – Antiga disposição interna do Palácio (fonte: Alexandra Antunes e Adrião, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algués*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004)





**Figura 24** - Planta da cave (segundo projecto do atelier Entreplanos)



**Figura 25** – Planta do centro da vila de Algés em 1928, ano de redefinições urbanísticas (fonte: Alexandra Antunes e Adrião, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004)



**Figura 26** – Feira-exposição no Parque Anjos, anos 50 (fonte: Alexandra Antunes e Adrião, *O Palácio Anjos e a arquitectura de veraneio em Algés*, Câmara Municipal de Oeiras, 2004)



**Figura 27** – prédios da sociedade Silvério & Sampaio projectados para parcelas do Parque Anjos



**Figura 28** – Palácio nos anos 80



**Figura 29** – recepção/bilheteira (foto da autora, 2010)



**Figura 30** – Pormenor do elevador junto à zona expositiva do piso 0 (foto da autora, 2010)

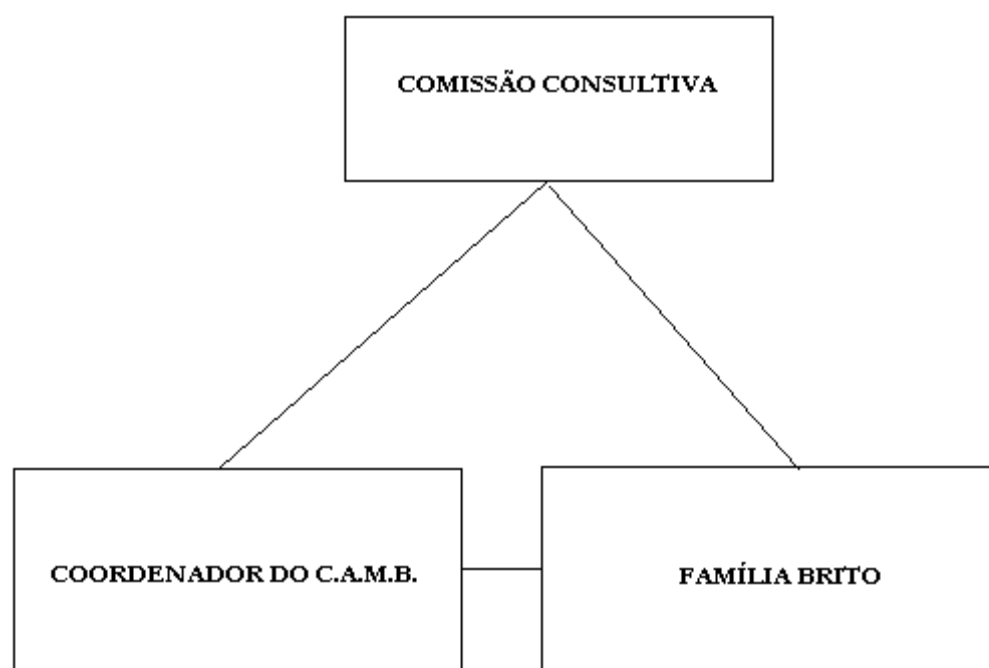
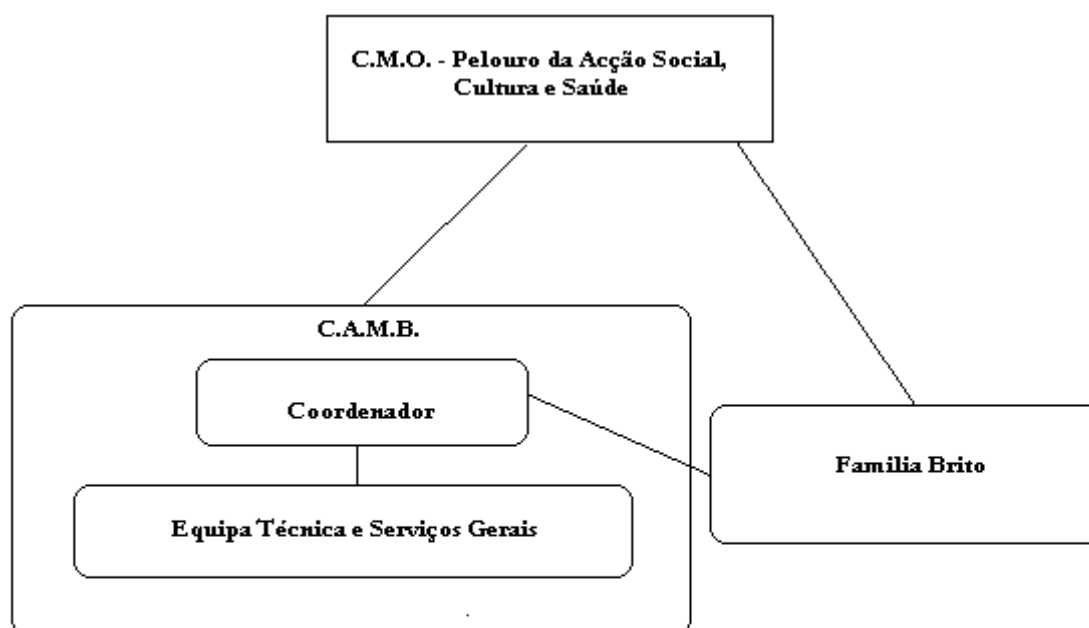




**Figura 31** – Sala de reuniões no torreão (foto da autora, 2010)

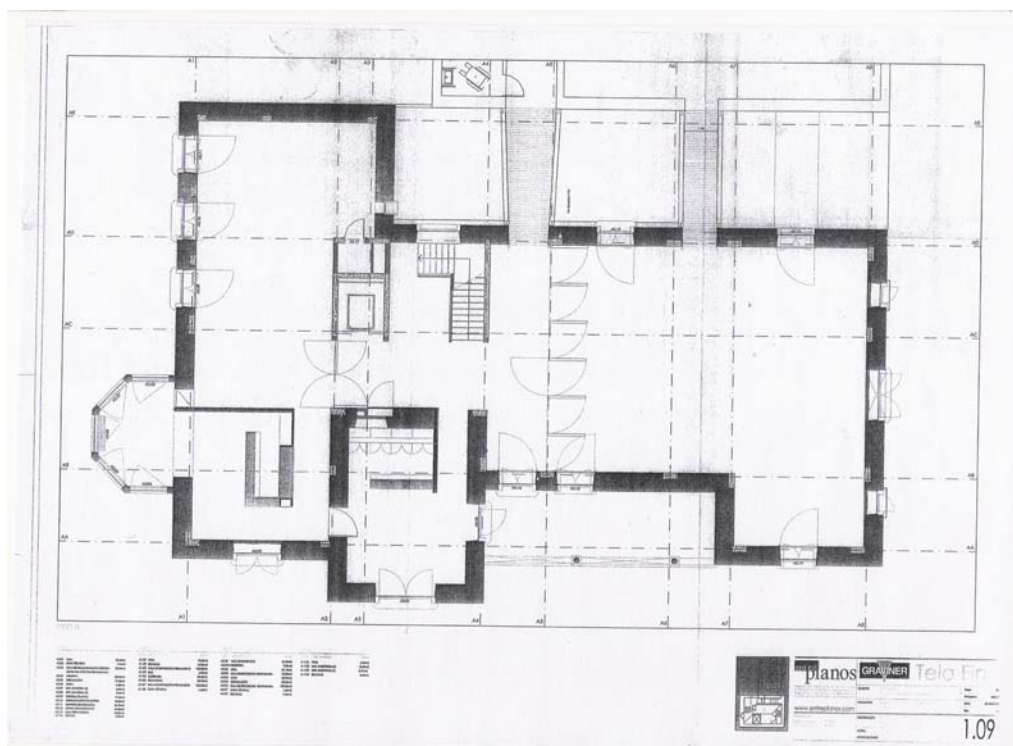


**Figura 32** – Passadiços sobre o espelho d'água (foto da autora, 2010)

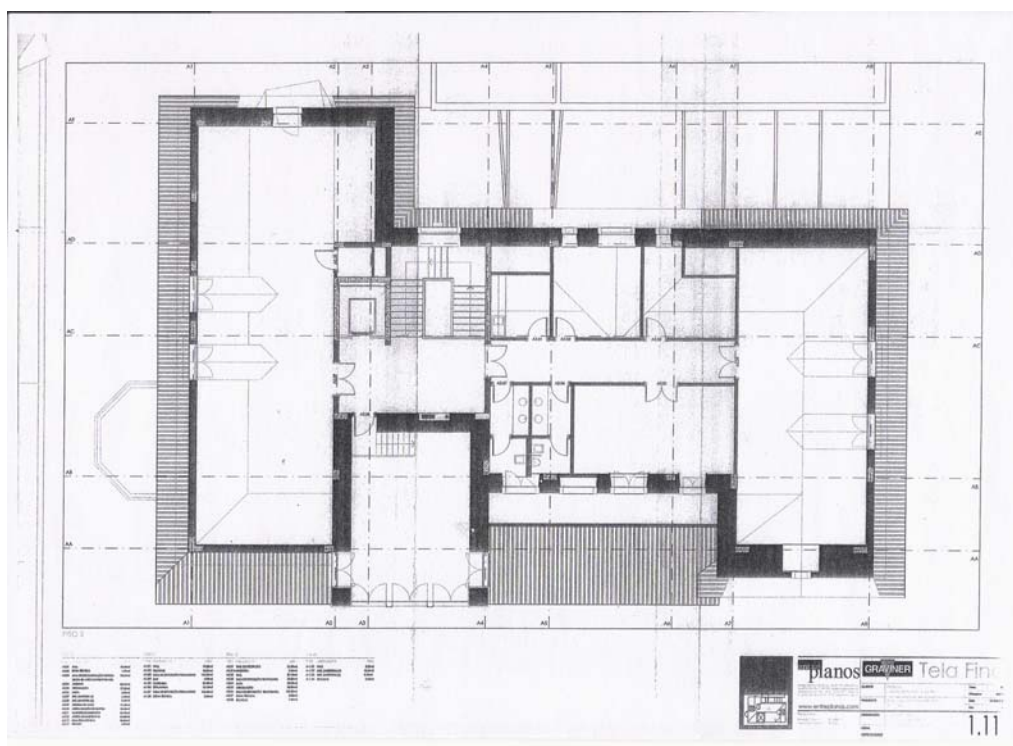


**Figura 33** – Proposta de organogramas funcionais do CAMB, relativos à tutela da instituição (em cima) e à programação quadrimestral das exposições (em baixo).

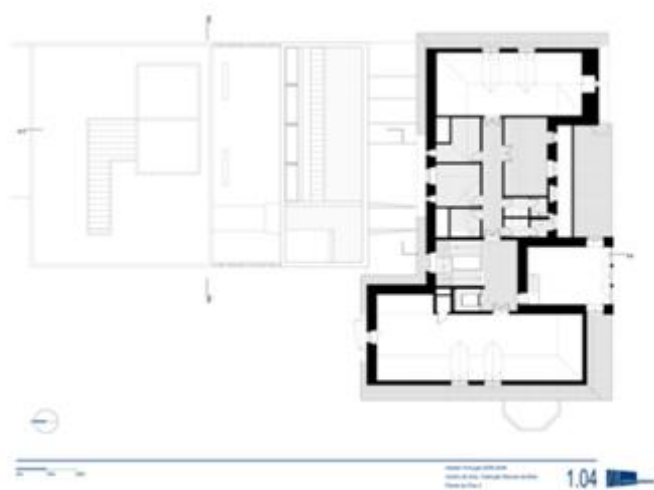




**Figura 34** – Planta do piso 0 (segundo projecto de readaptação do atelier Entreplanos)



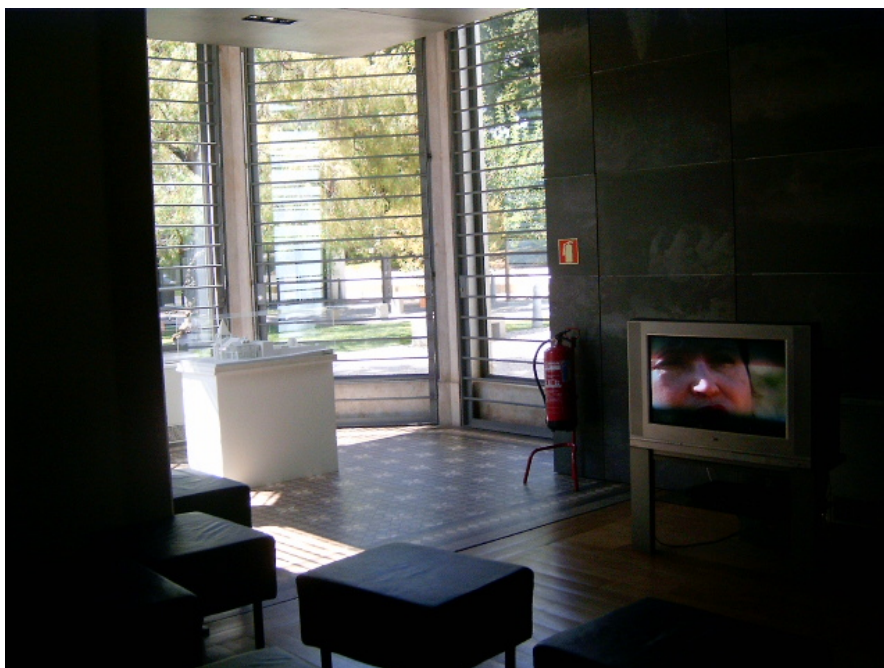
**Figura 35** – Planta do piso 1 (segundo projecto de readaptação do atelier Entreplanos)



**Figura 36** – Planta do piso 2 (segundo projecto de readaptação do atelier Entreplanos)



**Figura 37** – cubo cinzento que divide a loja/expositor da zona expositiva, isolando a sala de vídeo (foto da autora, 2010).



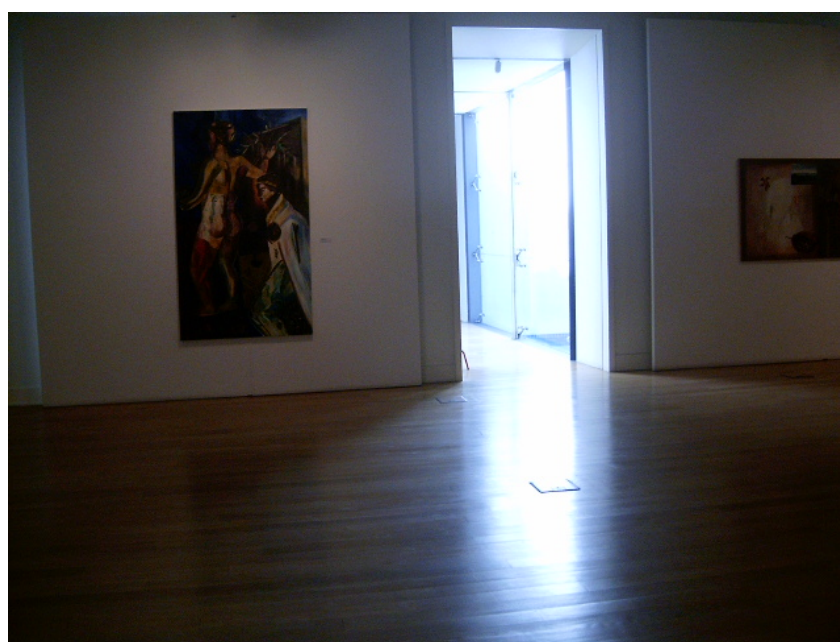
**Figura 38** – sala de vídeo (foto da autora, 2010).



**Figura 39** – Painel *Gato Félix*, de Almada Negreiros trazido do Cine San Carlos, em Madrid (fonte: <http://www.lissabon-reisen.com/chiado5.jpg>)



**Figura 40** - espaço expositivo piso 0, com mesas-vitrina ao centro (foto da autora, 2010).

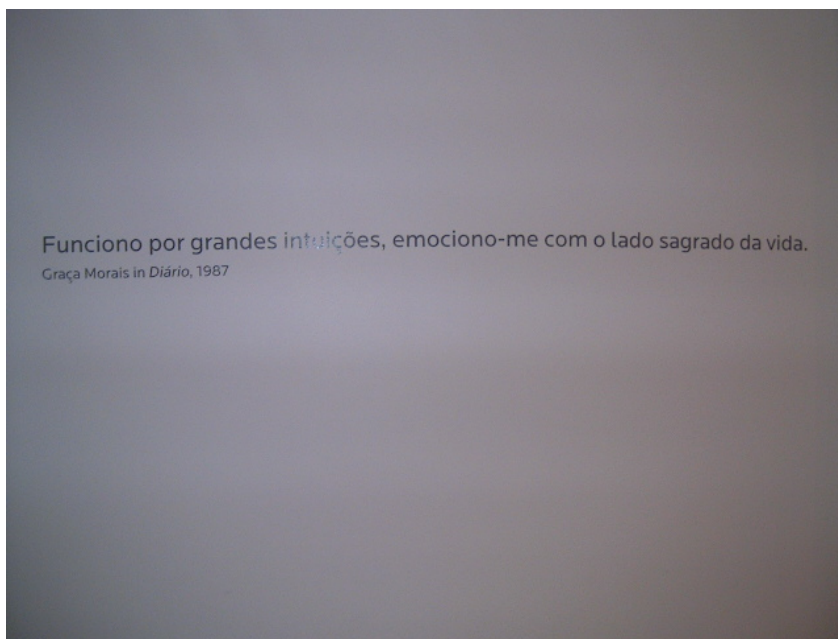


**Figura 41** – espaço expositivo piso 0, com fonte de luz natural (foto da autora, 2010).

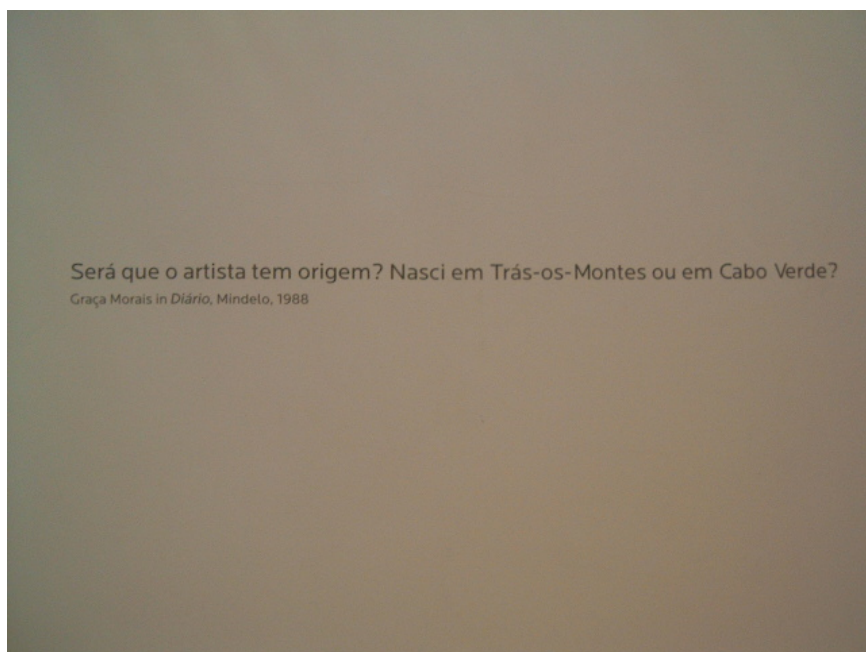




**Figura 42** – espaço expositivo piso 0 com estruturas amovíveis para ocultação da luz natural (foto da autora, 2010).



**Figura 43** – citação de Graça Morais na sala à direita da recepção, piso 0 (foto da autora, 2010).



**Figura 44** – citação de Graça Morais na sala do piso 0, sob o passadiço (foto da autora, 2010).



**Figura 45** – espaço expositivo do piso 1, com mesas-vitrina ao centro (foto da autora, 2010).



**Figura 46** – espaço expositivo piso 1 (foto da autora, 2010)

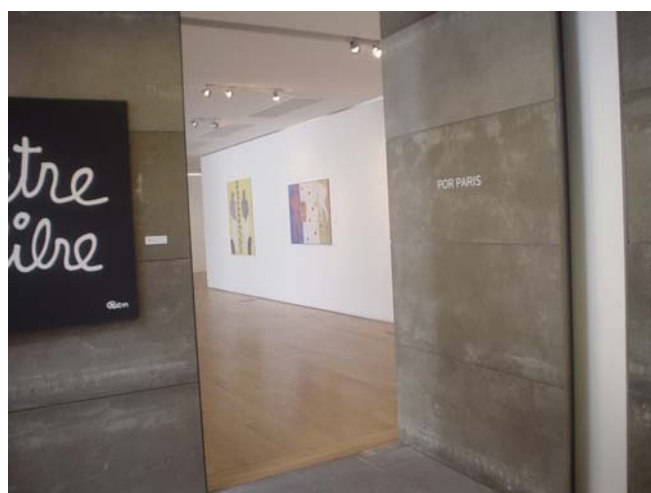


**Figura 47** – espaço expositivo no piso 1, com mesa-vitrina ao centro e demarcação da escultura junto à janela virada a Norte (foto da autora, 2010).



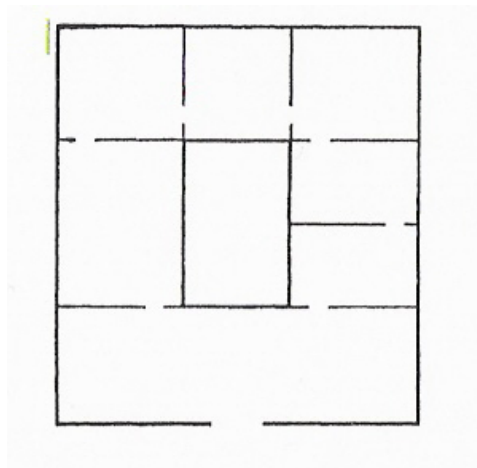


**Figura 48** – corredor piso 1 (foto da autora, 2010)

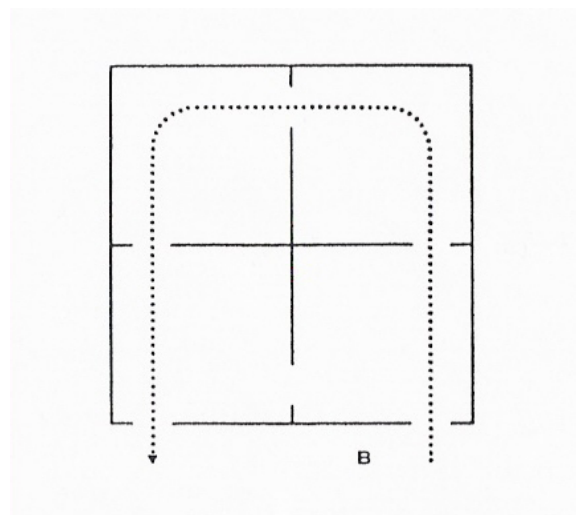


**Figura 49** – títulos das exposições, elementos de sinalética da exposição. (foto da autora, 2010)

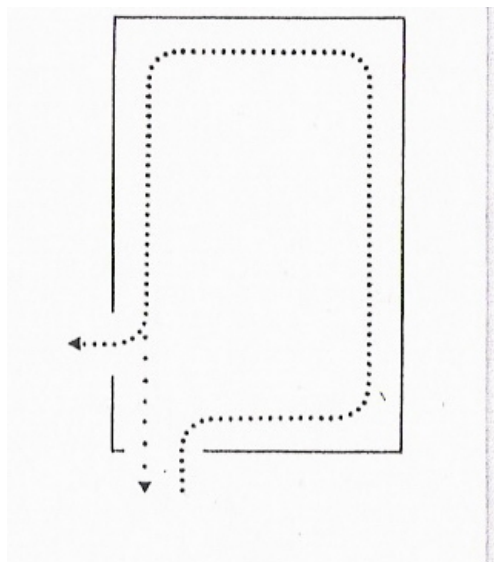




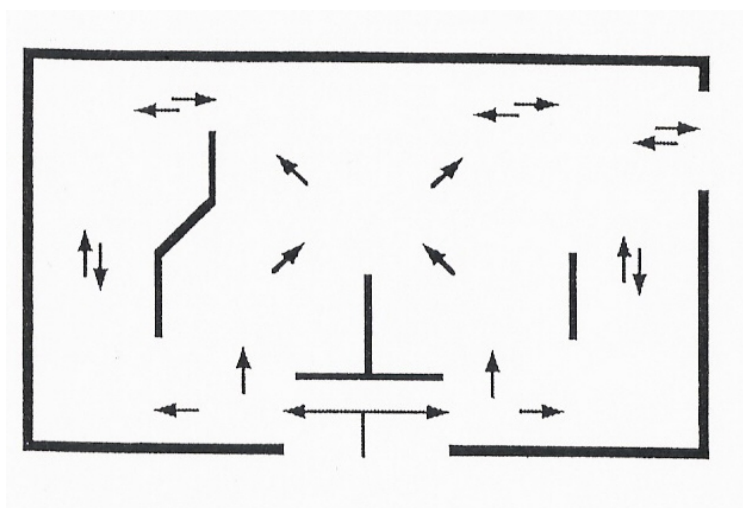
**Figura 50** – Organização de sala a sala segundo Coleman (fonte: FERNÁNDEZ, Luis Alonso e GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, *Diseño de exposiciones – concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2007)



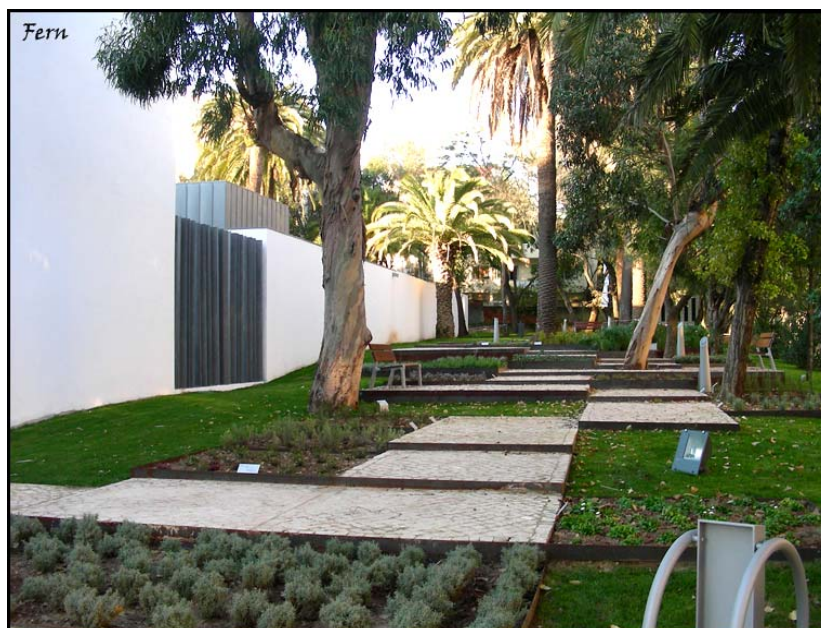
**Figura 51** – Circulação livre segundo Coleman (fonte: FERNÁNDEZ, Luis Alonso e GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, *Diseño de exposiciones – concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2007)



**Figura 52** – Saída como *impulsadora de percurso* (fonte: FERNÁNDEZ, Luis Alonso e GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, *Diseño de exposiciones – concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2007)



**Figura 53** – Percurso não estruturado (fonte: FERNÁNDEZ, Luis Alonso e GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, *Diseño de exposiciones – concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2007)



**Figura 54** – Jardim *de todas as presenças*, com espécies horto-frutícolas de cultivo próprio.  
(fonte: <http://img148.imageshack.us/img148/7793/dscn1247vn8.jpg>)



**Figura 55** – jardim *das noites e dos poentes* em terceiro plano, na secção junto ao muro limítrofe do Parque.



**Figura 56** – jardim *do terror e da claridade*, com grande profusão de exemplares arbóreos, a Norte do anfiteatro natural.



**Figura 57** – jardim *das vozes suspensas*, zona social junto ao quiosque.





**Figura 58** – sala Multiusos/anfiteatro natural (foto da autora, 2010).



**Figura 59** – Ligação exterior à zona multiusos, com o rasgamento da nova janela do primeiro piso em destaque (foto da autora, 2010).



**Figura 60** – sala do serviço educativo, com a sua cafeteria de apoio (foto da autora, 2010).



**ANEXO 1: Protocolo n° 293/2006**



## **ANEXO 2: Regulamento interno do CAMB**

## **REGULAMENTO DO CENTRO DE ARTE COLECÇÃO MANUEL DE BRITO**

### **Enquadramento**

O Centro de Arte Colecção Manuel de Brito, igualmente designado pela sigla comunicacional CAMB (Centro de Arte Manuel de Brito), surge no âmbito de um protocolo assinado a 29 de Novembro de 2006, com os Herdeiros da Colecção Manuel de Brito. A assinatura deste Protocolo foi o resultado da convergência do interesse da Câmara Municipal de Oeiras e da vontade de Manuel de Brito e da sua esposa Arlete de Brito em criar no concelho um pólo de referência no âmbito do circuito cultural nacional que acolhesse e dinamizasse um acervo representativo da arte visual portuguesa do século XX tendo por base o trabalho realizado pela família ao longo de décadas, no domínio das artes plásticas e que fazem desta colecção uma referência incontornável da segunda metade do século XX.

No âmbito dos pressupostos que têm orientado a política cultural desenvolvida por este Município, que visa articular as suas diferentes componentes e como consequência da crescente receptividade às dinâmicas culturais, o CAMB abriu ao público dia 29 de Novembro de 2006 com a missão de:

*Sensibilizar e estimular o interesse do público para a arte moderna e contemporânea, promovendo a reflexão e o debate sobre os diferentes aspectos da criação cultural, funcionando como receptáculo das mais variadas expressões plásticas, audiovisuais e multimédia assumindo-se enquanto factor de desenvolvimento sócio-cultural da comunidade e do país*

O CAMB está instalado no Palácio Anjos, um edifício de finais do Século XIX reabilitado propositadamente para acolher a Colecção Manuel de Brito, situado na Freguesia de Algés.

O CAMB é identificado pelo seu logótipo que foi desenvolvido a partir do padrão cromático de um dos elementos que mais representa o espaço, o seu telhado.

Assim, ao abrigo das competências e atribuições das Autarquias Locais, designadamente as previstas na alínea a) do nº 1 e na Alínea e) do nº 2 do artigo 20º da Lei nº 159/99, é aprovado nos termos do artigo 241º da Constituição da República Portuguesa, o seguinte Regulamento: **( A confirmar jurídico)**

## **REGULAMENTO DO CENTRO DE ARTE MANUEL DE BRITO**

### **CAPITULO I**

#### **Disposições Gerais**

##### **Artigo 1º**

##### **Objecto e competência**

1- O Presente Regulamento tem como objectivo estabelecer as normas de funcionamento do Centro de Arte Colecção Manuel de Brito, doravante designado por CAMB, nomeadamente no que concerne à sua vocação, enquadramento orgânico, função enquanto espaço de carácter museológico, horário e regime de acesso ao público e gestão de recursos humanos e financeiros.

2-Compete ao Município de Oeiras zelar pela observância das normas previstas no presente Regulamento.

##### **Artigo 2º**

##### **Colecção**

1- O núcleo da Colecção Manuel de Brito que integra o protocolo (identificado como anexo b), cedido à CMO em regime de comodato por um período de 11 anos, é constituído pela listagem em anexo (anexo b) e diz respeito a obras de artistas portugueses do período moderno do Século XX e algumas peças de arte contemporânea do século XXI.

2- Os principais temas abordados pelo CAMB prendem-se com temáticas de carácter cultural nas suas mais diferentes linguagens num cruzamento sempre

orientado na promoção das artes visuais e em particular da Colecção Manuel de Brito.

### **Artigo 3º**

#### **Localização e Instalações**

- 1- O CAMB situa-se no Concelho de Oeiras, freguesia de Algés, fazendo parte integrante do Parque Anjos.
- 2- O CAMB é constituído pelos seguintes espaços:
  - a) Palácio Anjos
  - b) Sala Multiusos
  - c) Cafetaria de Exterior
  - d) Jardim

### **Artigo 4º**

#### **Loja**

Espaço que deverá funcionar em articulação com a recepção e deverá estar aberto ao público em horário consonante com o horário de funcionamento do CAMB, da responsabilidade do município e onde poderá ter exposto diverso material promocional, cuja tabela de preços deverá ser objecto de Proposta de Deliberação ou preferencialmente integrada no Regulamento e Tabela de Taxas e Outras Receitas do Município de Oeiras, em vigor, à data da sua concretização.

### **Artigo 5º**

#### **Cafetaria Interna**

Este espaço poderá se esse for o entendimento do Município ser concessionado, não obstante dever haver por parte do CAMB uma definição do conceito a praticar e dos produtos a vender.

### **Artigo 6º**

#### **Centro de documentação**

- 1- Este espaço deverá acolher o fundo documental doado à CMO pelos herdeiros de Manuel de Brito, legitimada no âmbito do protocolo assinado (anexo A) e cujo inventário está em fase de elaboração.
- 2- O Centro de Documentação reunirá um fundo documental de arte moderna e contemporânea que reflectirá em particular os artistas representados na programação do CAMB e Colecção Manuel de Brito.
- 3- O acervo do Centro de Documentação terá como principal finalidade a sua disponibilização ao público e compreenderá um fundo de consulta geral e um fundo reservado, em suportes diversos, nomeadamente: audiovisual, material gráfico, livros e publicações de artistas, arquivo de fotografia

## **Artigo 7º**

### **Cedência**

- 1- Sem prejuízo da segurança e conservação dos bens que constituem o espólio cedido ao CAMB e do seu projecto cultural e museológico o Município de Oeiras poderá autorizar a cedência/concessão de algum dos espaços, nomeadamente a cafeteria de interior e exterior e loja, desde que estejam em consonância com os objectivos e conceito do CAMB.
- 2- A cedência/**concessão** dos espaços referidos no número anterior implica a cobrança de montantes a prever para o efeito, preferencialmente no Regulamento e Tabela de Taxas e Outras Receitas do Município de Oeiras, em vigor, à data da sua concretização.

## **Artigo 8º**

### **Valores**

- 1- Os valores a cobrar no âmbito do presente Regulamento, com excepção do disposto na secção III, serão previstos e regulados no Regulamento e Tabela de Taxas e Outras Receitas do Município de Oeiras que estiver em vigor à data dos factos que lhe deram causa, valores esses actualizados anualmente nos termos previstos no citado documento.
- 2- Sem prejuízo da cobrança dos montantes referidos no número anterior, o Município de Oeiras poderá estabelecer outros tipos de relação jurídica com os

**Comentário [ISG1]:** As concessões não são alvo de cobrança ao abrigo do Reg de Taxas e Licenças, só o são utilizações pontuais.

Os valores referentes à concessão da cafeteria de exterior do Palácio Anjos estão contemplados no referido regulamento, daí eu ter tomado essa situação como exemplo.

**Comentário [ISG2]:** O Artº 32 da secção III refere que a cobrança depende de indicação superior.

Concordo

interessados, designadamente proceder à celebração de contratos, protocolos, acordos, entre outros, que prevejam diferentes valores a cobrar pela utilização de bens do domínio público, móveis ou imóveis, nos termos do acordo a estabelecer entre as partes.

- 3- Sem prejuízo do previsto no artigo 40º do presente Regulamento, relativo ao custo de ingresso no CAMB, o Município de Oeiras, a título excepcional, poderá dispensar o pagamento dos valores referidos.
- 4- O Município de Oeiras dá quitação dos valores cobrados, nos termos da legislação aplicável.

### **Artigo 9º**

#### **Danos**

- 1- O Município de Oeiras não se responsabiliza pelos danos físicos ou materiais que possam ocorrer nas suas instalações aos visitantes, investigadores e demais utilizadores do CAMB, salvo nas situações que tais danos lhe sejam imputáveis, devendo, contudo, os referidos utilizadores respeitar as legítimas orientações e indicações do pessoal destacado pela autarquia para exercer funções no CAMB.
- 2- Os visitantes são responsáveis pelos danos que causarem nas instalações do CAMB, incluindo nos bens do acervo, nos termos da responsabilidade civil, sendo-lhe imputados os custos pela reparação dos danos causados, independentemente de procedimento judicial a que houver lugar.
- 3- A efectivação da responsabilidade civil realizar-se-á mediante a reposição natural do bem danificado, móvel ou imóvel, não sendo possível a reposição natural, o responsável pelos danos indemnizará o Município no justo valor actualizado do bem, nos termos da legislação civil.

## **CAPITULO II**

### **Vocação do CAMB**

#### **Artigo 10º**

##### **Vocação**

O CAMB tem como vocação primordial a preservação e dinamização do espólio que lhe foi confiado -a Colecção Manuel de Brito - com vista a sensibilizar e estimular o

interesse do público para a arte moderna e contemporânea, promovendo a reflexão o debate e a fruição sobre os diferentes aspectos da criação cultural, funcionando como receptáculo mediador e promotor das mais variadas expressões artísticas e culturais por forma a contribuir para a construção da identidade cultural do Concelho e factor de desenvolvimento sócio-cultural da comunidade e do país.

### **Capítulo III**

#### **Enquadramento Orgânico**

- 1- O CAMB é uma instituição de carácter permanente, sem personalidade jurídica e sem fins lucrativos, dependente do Município de Oeiras, pessoa colectiva de direito público.
- 2- O CAMB depende do Presidente da Câmara de Oeiras, estando, porém, integrado na unidade orgânica que prossegue as atribuições e competências de âmbito cultural no Município de Oeiras.

#### **Artigo 11º**

##### **Enquadramento**

#### **Artigo 12º**

##### **Estrutura interna**

- 1 - A estrutura interna do CAMB é constituída pelos seguintes elementos:
  - a) Um coordenador, com formação adequada ao posto, que representa tecnicamente o CAMB, sem prejuízo dos poderes do Município de Oeiras de quem depende;
  - b) Pessoal, devidamente habilitado nos termos da legislação aplicável.
- 2 - Constituem competências do Coordenador:
  - a) Coordenar as diferentes áreas de intervenção e a sua equipa;
  - b) Assegurar o cumprimento das funções museológicas;
  - c) Propor e coordenar a execução do plano anual de actividades;
- 3 - O pessoal do CAMB exerce funções nas seguintes áreas, a saber:

a) **Inventário e conservação**; em que a quem compete assegurar a correcta salvaguarda da Colecção, sendo responsável pela inventariação conservação e estudo das peças, bem como colaborar na preparação de exposições e edição de instrumentos de trabalho necessários ao CAMB;

**Comentário [ISG3]:** Substituir por **Em que** (trata-se de uma área)\*\*

Concordo

b) **Serviço Educativo e de Animação**; em que a quem compete a estruturação, programação, organização e acompanhamento das diferentes actividades organizadas pelo CAMB; que exijam o contacto pessoal com os diferentes públicos que visitam a instituição e a quem compete a produção dos conteúdos necessários à elaboração de ferramentas pedagógicas para uma mais eficaz e produtiva divulgação e animação do CAMB, bem como a respectiva análise estatística dos visitantes, com o objectivo de melhorar a qualidade do CAMB;

**Comentário [ISG4]:** \*\*

Concordo

**Comentário [ISG5]:** Retirar, pois trata-se de uma área

Concordo

**Comentário [ISG6]:** a, é uma área Administrativa

Concordo

**Comentário [ISG7]:** \*\*

Concordo

c) **Serviço Administrativo**; em que a quem compete assegurar o apoio a diversas actividades de carácter administrativo desenvolvidas pelo CAMB;

**Comentário [u8]:** Consideramos que esta área deverá manter-se autónoma pois é uma área distinta do serviço administrativo.

**Comentário [ISG9]:** \*\*  
Concordo

**Formatadas:** Marcas e numeração

**Comentário [ISG10]:** Apagar Assistentes não é uma área

Não é uma área mas é uma função dentro da área recepção e vigilância, pelo que proponho que ao invés de ser apagada seja aí incluída

**Comentário [u11]:** Consideramos que deverá permanecer no i) com a designação Assistência de Sala, por considerarmos que pela natureza das funções ... [1]

**Comentário [ISG12]:** retirar, Concordo

**Comentário [ISG13]:** \*\*  
Concordo

**Comentário [ISG14]:** \*\*

Concordo

**Comentário [ISG15]:** \*\*  
Concordo

**Formatada:** Tipo de letra: Não Negrito

**Comentário [ISG16]:** \*\*

Concordo

**Comentário [ISG17]:** próprias (para não repetir promoção/promovidas) ... [3]

d) **Recepção e Vigilância**; em que a quem compete a responsabilidade do atendimento ao público, venda de bilhetes, publicações e merchandising, a organização e gestão de caixa e stocks, levantamento estatístico, bem como assegurar a integridade do equipamento e seu conteúdo, garantindo o respeito pelo Plano de Emergência e Segurança e presente Regulamento; Assistentes, a quem compete a vigilância e apoio das salas de exposição, devendo zelar pelas obras expostas e pelo encaminhamento e apoio aos visitantes do CAMB.

d) **Serviço de Limpeza**; em que a quem compete a manutenção da limpeza nos diferentes espaços do Centro e que deve zelar para que os diferentes espaços se encontrem devidamente arrumados e limpos.

e) **Manutenção**; em que a quem compete desenvolver todas as articulações internas e externas necessárias à manutenção e bom funcionamento do edifício e de todos os equipamentos que integram o CAMB.

f) **Produção**; em que a quem compete assegurar e acompanhar todos os procedimentos inerentes à produção das actividades do CAMB, nos quais se inclui, transportes, seguros, montagem e desmontagens, entre outras, e todas as articulações internas e externas para o efeito.

g) **Divulgação**; em que a quem compete actualizar e desenvolver os suportes comunicacionais e as redes de divulgação dos mesmos no âmbito da promoção das actividades promovidas e ou acolhidas pelo CAMB,

i) passou para c)



- 3- Os elementos constituintes da estrutura interna do CAMB são sujeitos a formação especializada.
- 4- A actual estrutura interna do CAMB poderá ser objecto de alteração por parte do Município de Oeiras.

## CAPITULO IV

### Funções Museológicas

#### Secção I

#### Funções

#### Artigo 13º

#### Funções

São funções do CAMB:

- a) Dinamizar e promover a colecção que lhe está confiada;
- b) Criar uma colecção própria que permita ancorar a sua identidade e o seu futuro para além da colecção Manuel de Brito;
- c) Inventariar e documentar;
- d) Estudar e investigar os bens que constituem o seu acervo;
- e) Prover pela devida conservação e segurança dos bens;
- f) Educar, animar e formar;
- g) Divulgar o CAMB, alargando e diversificando os seus públicos;
- h) Interpretar e expor;
- i) Estabelecer parcerias com outras instituições nacionais e/ou internacionais, tendo em vista o estudo, divulgação e fruição da arte e cultura portuguesa e estrangeira;
- j) Apoiar, ~~v~~, a criação, organização e consolidação de redes de contactos, investigação e estudo, que visem a promoção da arte e da cultura.

**Comentário [ISG18]:** esta função está claramente definida?

Tem carácter de proposta, à semelhança de outras aqui incluídas. Deverá naturalmente ser objecto de validação superior.

**Eliminado:** sempre que possível

#### Artigo 14º

#### Incorporações

**Comentário [ISG19]:** Mesmo que não fique o que está no Artº 13 al b) este Artº parece-me adequado.

- 1- O CAMB desenvolverá uma política de incorporações definida de acordo com a vocação do CAMB e que se traduz num programa de actuação, que terá por objectivo afirmar e autonomizar a sua identidade funcional.

## **Artigo 15º**

### **Inventário**

1- Os bens culturais incorporados no espólio do CAMB são objecto de inventário museológico, cujo objectivo é a identificação e individualização de cada peça e a sua integração, de acordo com as normas técnicas mais adequadas à sua natureza e características.

2-O inventário museológico descrito no número que antecede é registado em suporte informático.

## **Artigo 16º**

### **Estudo e investigação**

1 - A investigação dos bens que compõem o CAMB pode revestir duas modalidades:

- a) A investigação interna – aquela que é desenvolvida pelos técnicos do CAMB e cujas principais linhas a desenvolver devem ser as que directamente se prendem com a colecção;
- b) A investigação externa – aquela que é desenvolvida por investigadores externos, centros de investigação, escolas, universidades entre outras entidades, publicas ou privadas e prende-se com a temática da Colecção e do Palácio.

2 - A investigação externa tem como finalidade última a obtenção de um maior conhecimento científico da colecção, bem como a sua consequente divulgação e fruição por um maior número de pessoas.

## **Artigo 17º**

### **Conservação**

1- O CAMB garante as condições adequadas e promove as medidas preventivas necessárias à conservação dos bens culturais nele incorporados, de acordo com a legislação aplicável a esta matéria.

## **Artigo 18º**

### **Segurança**

- 1 - O CAMB dispõe de um Plano de Emergência e de um Plano de Segurança, este último confidencial, em obediência ao disposto no artigo 33.º da Lei nº47/2004, de 19 de Agosto. **(A aguardar confirmação pelo ex-PROQUAL)**.
- 2 - O CAMB está equipado com as condições de segurança, indispensáveis para garantir a protecção e a integridade dos bens nele incorporados, nomeadamente: equipamento de detecção de intrusão, sistema de detecção de incêndios, extintores, porta de emergência, sinalética de segurança e sistema de vigilância exterior e interior

## **Artigo 19º**

### **Exposições**

- 1- A programação expositiva do CAMB contempla a apresentação ao público, em regime de exposição temporária, da Colecção Manuel de Brito numa perspectiva museológica de carácter temático e cronológico.
- 2- A partir de 2011 o CAMB estabilizará a apresentação da colecção numa exposição de longa duração que ocupará apenas parcialmente o espaço expositivo do Centro.
- 3- O CAMB realiza, igualmente, exposições temporárias de longa ou curta duração, independentes da colecção e fruto de parcerias que se relevem pertinentes no âmbito da sua vocação.
- 4-A política expositiva do CAMB respeita a sua vocação museológica, tendo como objectivo principal a divulgação do acervo do CAMB junto dos diversos públicos que a visitam, sem comprometer a qualidade, preservação e conservação da colecção e sem detrimento de poder acolher e promover exposições de outra proveniência e de carácter artístico diversificado.

## **Artigo 20º**

### **Serviço educativo e de animação**

- 1 - O CAMB dispõe de um projecto de Serviço Educativo e Animação cuja estrutura está alinhada com a missão do CAMB e que define os seus pressupostos orientadores (anexo c) cujo objectivo é dinamizar todas as actividades organizadas pelo CAMB, nas áreas de pedagogia, formação, lúdica e de animação, promovendo a interacção com a comunidade e os diferentes públicos.
- 2 - O SEA dispõe de um espaço próprio, onde são realizadas as suas actividades sem detrimento de sempre que se justifique essas actividades poderem ser realizadas noutros locais do CAMB inclusivamente na envolvente exterior.
- 3 - O SEA apresenta trimestralmente a sua proposta de Programa de Actividades.
- 4 - As actividades de carácter pedagógico regular do Serviço Educativo dirigidas às famílias, escolas e outros públicos, complementares ao programa expositivo, são normalmente, antecedidas de uma visita guiada às exposições;
- 5 - Para cada actividade do CAMB é definido o tipo de público a que se destina, as condições de participação, tarifário e o horário em que se realizam, o que poderá contemplar alterações às normas habituais, sendo para o efeito necessário objectivar essas situações em Inf. ou através de PD para autorização superior.
- 6 - As actividades do CAMB são orientadas por um técnico do CAMB e desenvolvidas por monitores que poderão ser externos.
- 7 - Sem prejuízo de excepções particulares devidamente justificadas, o número máximo de participantes em cada actividade é de 25.
- 8 - As marcações deverão ser efectuadas telefonicamente ou por e-mail com pelo menos 2 dias de antecedência, sem detrimento de pontualmente se poderem aceitar marcações no próprio dia.
- 9 - O horário para marcação nas actividades do CAMB é de Segunda a Sexta, das 10H00 às 13H00.

- 10 - As visitas guiadas ao CAMB realizam-se durante todo o ano, às terças e quartas-feiras, às 11H30 e às 15H00, sem detrimento de, se conveniente, poderem realizar-se noutro dia.
- 11 - Pontualmente o CAMB realiza actividades diversas à noite e eventualmente, fora do seu horário habitual e à Segunda-feira, dia do seu encerramento ao público, mediante autorização superior através de informação.
- 12 - As actividades descritas no presente artigo estão sujeitas à cobrança dos valores estipulados para ingresso no CAMB e poderão ser alterados caso se justifique mediante Proposta de Deliberação autorizada superiormente.
- 13 - O CAMB poderá ao nível da programação do SE elaborar parcerias internas e com outras instituições, empresas e pessoas individuais com vista ao desenvolvimento e acolhimento de projectos / actividades que se revelem pertinentes no âmbito da vocação do CAMB.

## **Artigo 21º**

### **Divulgação**

- 1- A divulgação do CAMB e respectivo acervo de bens que o constitui, passa pela adopção de diversas medidas que visam a publicitação e identificação do CAMB, em todas as suas actividades, entre as quais se destacam:
  - a) A inserção do logótipo e outros elementos relevantes identificativos do CAMB e do Município de Oeiras em todo o material produzido ou co-produzido pelo CAMB;
  - b) Manutenção e divulgação de site da internet próprio, no site da CMO, em redes sociais e redes culturais, envio de newsletter, nos quais se dá a conhecer aos interessados as actividades, iniciativas, programas e eventos do Museu, entre outros elementos;
  - c) A divulgação das actividades do CAMB;
  - d) Disponibilização nas instalações do CAMB de diversa informação dirigida ao público
  - e) Contacto regular com os diferentes órgãos de comunicação social, com o objectivo de divulgar as actividades do CAMB;
  - f) Colocação de sinalética no espaço interno e externo ao CAMB incluindo a cafetaria de exterior.

**Secção II**  
**Estruturas associativas e voluntariado**

**Artigo 22º**  
**Colaboração**

- 1 - O CAMB está em fase de constituição do seu Grupo de Amigos, sendo receptivo a associações com outros grupos de amigos, grupos de interesse especializado, institucional, voluntariado ou remunerado de carácter temporário ou de outras formas de colaboração, que auxiliem o CAMB na organização das suas diversas actividades.
- 2 - O estabelecimento das condições da prestação de realização dos diversos tipos de colaboração descritos no número que antecede, ~~operacionaliza-se~~ por meio de acordo formal ou informal a celebrar entre as partes.

**Comentário [ISG20]:** Formalizar de modo informal, não se afigura adequado

**Concordo**

**Eliminado:** formaliza-se

**Secção III**  
**Disponibilização de bens culturais**

**Artigo 23º**  
**Disposição comum**

- 1 - Os bens móveis e imóveis que constituem o CAMB encontram-se devidamente salvaguardados pelas disposições constantes do Código do Direito do Autor e dos Direitos Conexos, em vigor, pelo que o uso indevido e não autorizado de dados pertencentes ao CAMB será objecto do competente procedimento judicial por parte do Município.
- 2-Os direitos de autor dos textos produzidos pelos técnicos do CAMB, bem como das imagens realizadas no âmbito das suas funções enquanto técnicos da CMO, pertencem à própria instituição.
- 3-Os direitos de autor referentes à colecção são da responsabilidade dos proprietários da colecção e poderão ser cedidos ao município sempre que o uso seja em benefício da divulgação do CAMB, da colecção e do concelho.

**Artigo 24º**  
**Formas de disponibilização**

1 - O CAMB, mediante solicitação formalizada por e-mail ou ofício, poderá disponibilizar informação respeitante aos bens que constituem o acervo nos seguintes suportes:

- a) Registos fotográficos e audiovisuais;
- b) Acesso directo aos bens, incluindo os que se encontram em reserva;
- c) Acesso a documentação e informações relativas aos bens;
- d) Cedência temporária de bens;
- e) Outros tipos de suporte, devidamente autorizados pelo CAMB.

**Artigo 25º**  
**Registo fotográfico e audiovisuais**

1 - Todos os registos fotográficos e audiovisuais do espólio do CAMB constituem propriedade do Município, pelo que a sua execução e disponibilização aos eventuais interessados implica o cumprimento das seguintes condições:

- a) A utilização dos registos fotográficos e audiovisuais, seja para que fim for, devem conter expressa referência ao CAMB e ao Município de Oeiras;
- b) A execução de fotografias de inaugurações, exposições, ou outro tipo de eventos, apenas poderão ser utilizadas enquanto instrumento de divulgação das actividades do CAMB ou do município;
- c) Salvo autorização expressa em contrário do Município, sob proposta do CAMB, a aquisição de imagens fotográficas do acervo documental do CAMB é realizada através dos competentes serviços da Câmara Municipal de Oeiras, sendo as imagens solicitadas pelos interessados fornecidas em formato digital.

2 - Sem prejuízo do previsto no número anterior, da autorização do Município constam os termos e condições de utilização dos registos fotográficos e audiovisuais, ficando o interessado obrigado ao seu integral cumprimento, designadamente no que concerne à sua utilização respeitando os fins para os quais foram solicitados, a expressa referência ao CAMB e Município, bem como,

se assim constar do teor da autorização, a entrega de dois exemplares do trabalho ou produto final do interessado.

3-À cedência de imagens para efeitos de produção multimédia aplicam-se as regras previstas nos números que antecedem.

## **Artigo 26º**

### **Acesso às reservas**

1 - Sendo o CAMB um espaço público, o seu espólio, mesmo o que se encontra em situação de reserva, poderá estar acessível verificados que sejam o cumprimento de alguns condicionalismos de segurança e conservação dos bens do CAMB.

2 - O acesso às reservas dos bens do CAMB pode ser autorizado aos seguintes interessados:

- a) Aos técnicos do CAMB que mais directamente trabalhem na gestão da colecção, sem prejuízo, de em casos esporádicos e devidamente autorizados, poder ser permitido o acesso aos demais técnicos da instituição;
- b) Aos proprietários da colecção;
- c) Aos investigadores que o solicitem previamente através de e-mail ou ofício e mediante a devida autorização;

4 - O acesso às reservas em geral deverá ser sempre realizado na companhia de um técnico do CAMB.

5 - Poderá, igualmente, em determinadas situações devidamente formalizadas, ser autorizado o acesso a peças, que para além de poderem ser vistas, em certos e determinados casos podem também ser manuseadas no próprio local, sempre com o acompanhamento de um técnico.

6 - O manuseamento de peças deve ser realizado pelos interessados que o requereram com os devidos cuidados, usando-se para o efeito o equipamento adequado.



## **Artigo 27º**

### **Interdição do acesso às reservas**

1 - A interdição de acesso às reservas do CAMB pode verificar-se nos seguintes termos:

- a) Indisponibilidade temporária do pessoal técnico;
- b) Causas inerentes à necessidade de cuidados especiais na conservação das peças e que fazem com que estas não possam ser manuseadas;
- c) O mau estado de conservação das peças;

2- Outros factores considerados importantes pelo coordenador e técnico responsáveis pela conservação ou pelos proprietários.

3-No caso de não ser permitido o acesso às peças deve dar-se conhecimento ao interessado do motivo.

## **Artigo 28º**

### **Acesso à documentação**

1 - O CAMB é um espaço público pelo que a informação que lhe é inerente é considerada de uso público.

2 - O CAMB faculta, mediante solicitação por e-mail ou ofício, o acesso a dados constantes da ficha de inventário bem como imagens;

3 - O acesso à documentação será condicionado sempre que os dados constantes do processo sejam considerados confidenciais, nomeadamente quando a sua divulgação possa por em causa a integridade e segurança das peças ou, quando os respectivos proprietários assim o entenderem.

## **Artigo 29º**

### **Cedência temporária de bens**

- 1 - A cedência temporária de objectos só pode ser autorizada a pedido de museus, públicos ou privados, nacionais ou internacionais, entidades congéneres ou outras pessoas colectivas que demonstrem um interesse devidamente fundamentado, bem como a verificação de existência de garantias de condições de segurança e de conservação da entidade interessada em acolher os bens e mediante concordância dos proprietários da colecção.
- 2 - A cedência autorizada será registada e documentada, ficando a mesma sujeita à celebração de contrato de seguro para o efeito, cujo objecto e clausulado será acordado entre as partes, salvo se, em casos devidamente fundamentados e a título excepcional, as referidas partes acordarem na dispensa do seguro.

## **Artigo 30º**

### **Réplicas ou reproduções**

Na realização de réplicas ou reproduções dos bens que constituem a colecção, previamente autorizadas pelos proprietários, deve-se respeitar a integridade do objecto original.

## **Artigo 31º**

### **Natureza do pedido**

Consoante a natureza do pedido formulado pelo interessado, nos termos do n.º 1 do artigo 23.º do presente Regulamento, poderá o Município, sob proposta do CAMB, aceder ao pedido formulado mediante a elaboração de documento específico para o efeito, do qual conste as condições e termos em que o pedido é deferido.

## **Artigo 32º**

## Valores devidos

Salvo disposição em contrário, as disponibilizações previstas na presente secção ficam sujeitas à cobrança dos valores, ou não, dependendo de indicação superior a respeito.

Eliminado: ão

## CAPITULO V

### Horário e regime de acesso ao público

#### Secção I

#### Horário

#### Artigo 33º

#### Horário

- 1 - O CAMB está aberto ao público de terça-feira a domingo das 11h30 às 18h e na última sexta feira do mês das 11h30 às 24h;
- 2 - O CAMB encerra às segundas -feiras, dias 24, 25 e 31 de Dezembro, dia 1 de Janeiro, sexta-feira Santa, domingo de Páscoa e dia 1 de Maio.
- 3 - O horário do CAMB pode sofrer alterações em datas comemorativas como o Dia Internacional dos Museus, inauguração de exposições, Aniversário do CAMB, ateliers, entre outros eventos, no âmbito da sua programação, sendo que para o efeito tal deverá ser objecto de autorização superior.
- 4 - O horário de abertura ao público do CAMB encontra-se afixado no seu exterior.

Eliminado: informação

Eliminado: da

Eliminado: mente

## **Artigo 34º**

### **Serviços técnicos**

1 - O horário dos serviços técnicos do CAMB é de Segunda a Sexta-feira, das 10H00 às 13H00 e das 14H00 às 18H00, encerrando em dias feriados.

## **Artigo 35º**

### **Cafeteria de exterior**

1- O espaço encontra-se no âmbito da concessão feita pelo município a praticar o horário de terça a domingo das 8h às 20h.

## **Artigo 36º**

### **Cafeteria interior**

1- Aquando da sua abertura o seu horário não poderá exceder o horário de normal funcionamento do CAMB.

## **Artigo 37 º**

### **Loja**

1-Aquando da sua abertura o seu horário não poderá exceder o horário de normal funcionamento do CAMB

## **Artigo 38º**

## **Centro de documentação**

1- Aquando da sua abertura o seu horário não poderá exceder o horário de normal funcionamento do CAMB.

## **Secção II**

### **Regime de acesso ao público**

## **Artigo 39º**

### **Restrições à entrada**

1 - Salvo autorização expressa em contrário, é interdita a entrada no CAMB de pessoas acompanhadas de:

- a) Equipamento de vídeo ou fotográfico;
- b) Chapéus-de-chuva, ou sacos de grandes dimensões;
- c) Outros objectos de grandes dimensões;

2 - Outro tipo de objectos que, independentemente da sua dimensão, possam prejudicar pela sua natureza a segurança ou conservação dos bens culturais e das instalações.

3 - Apenas pontualmente poderá o visitante deixar os objectos anteriormente assinalados na recepção do CAMB.

4 - A última entrada de visitantes deverá realizar-se com 30 minutos de antecedência em relação ao horário de encerramento do CAMB.

**Comentário [ISG21]:** É fundamental proporcionar aos visitantes cacifos para guardar os objectos

Neste momento ainda não é possível, mas como este regulamente terá uma vigência futura propõe-se : Quando reunidas as condições para o efeito poderá ...

## **Artigo 40º**

### **Ingresso**

1-O ingresso no CAMB é pago, excepto aos domingos, inaugurações, aniversário ou dia internacional dos museus.

2- Podendo igualmente dispensar-se o pagamento em outros eventos e comemorações no âmbito da programação do CAMB ou do Município, sendo que para o efeito deverá o CAMB elaborar informação para a devida autorização e à sua divulgação, pelos meios disponíveis, da gratuidade do ingresso.

3-A tabela com os valores de ingresso no CAMB, bem como respectivos descontos e isenções é afixada na recepção do CAMB.

**Comentário [ISG22]:** O que é relevante está no Artº 8º

Concordo.

**Eliminado:** , constando os seus valores das Propostas de Deliberação Nº 1464/06; 460/07; 1115/

## **Artigo 41º**

### **Livro de sugestões e reclamações**

- 1 - Na Recepção está sempre acessível ao visitante um livro de sugestões e reclamações, nos termos da legislação aplicável.
- 2 - O diálogo com o visitante que pretenda reclamar deve ser, numa primeira fase, estabelecido com o funcionário da recepção.

No caso de ser necessária a intervenção superior será solicitada a comparência do coordenador ou, na sua ausência, de um dos técnicos.

## **Artigo 42º**

### **Normas de visitas**

- 1 - Durante a visita às instalações do CAMB os visitantes devem adoptar as regras de comportamento cívico adequado ao local onde se encontram, de modo a permitirem a todos os presentes desfrutar de uma visita agradável e de qualidade ao CAMB.
- 2 - Sem prejuízo do acima exposto, não é permitida:
  - 3 - A entrada de animais dentro dos espaços do CAMB;
  - 4 - Comer ou beber;
  - 5 - Correr nos diversos espaços de exposição;
  - 6 - Tocar nas peças ou bens expostos;
  - 7 - Fumar;
  - 8 - Fotografar ou filmar sem autorização;
  - 9 - Usar equipamentos electrónicos, quer para manter conversação, quer para tirar fotografias;
  - 10-Adoptar comportamentos que, pela sua natureza, sejam susceptíveis de perturbar a normal fruição do espaço.

### **Artigo 43º**

#### **Apoio a pessoas com necessidades especiais**

- 1 - O CAMB reúne condições de acessibilidade regulamentadas para o acesso a pessoas com necessidades especiais (**a aguardar confirmação do ex-Proqual quanto a esta certificação**) ;
- 2 - Compete ao Serviço Educativo do CAMB a prestação do apoio às visitas descritas no número que antecede devendo, sempre que possível, ser apoiado por pessoal técnico da instituição de onde vem os visitantes com necessidades especiais ou pelos familiares e pessoas que os acompanham.

### **CAPITULO VI**

#### **Gestão de Recursos Humanos e Financeiros**

## **Artigo 44º**

### **Recursos humanos**

O coordenador e pessoal do CAMB, são designados pelo Município de Oeiras, pessoa colectiva de direito público de quem depende o Centro.

## **Artigo 45º**

### **Recursos financeiros**

- 1 - Os Instrumentos de Gestão do CAMB, entre os quais se incluem: o plano anual de actividades, orçamento, relatório de actividades, avaliação interna e informação estatística de visitantes, são preparados pelo coordenador em articulação com a equipa do CAMB, sendo submetidos posteriormente à aprovação do Município.
- 2- O funcionamento do MPN é assegurado financeiramente pela Autarquia, através das dotações orçamentais que lhe são destinadas anualmente pelas Grandes Opções do Plano e Orçamento da Câmara Municipal de Oeiras.

## **CAPITULO VII**

### **Disposições Finais**

## **Artigo 46º**

### **Legislação subsidiária**



**(Não sei se aplica a nós. Parecer do jurídico )**

#### **Artigo 47º**

##### **Norma revogatória**

Com a entrada em vigor do presente Regulamento ficam expressamente revogadas todos as normas que disponham de forma contrária ao teor do presente documento.

#### **Artigo 47º**

##### **Alterações**

O presente Regulamento poderá ser revisto e alterado sempre que existam motivos que justifiquem a sua revisão e aditamento.

#### **Artigo 48º**

##### **Entrada em vigor**

O presente Regulamento entra em vigor quinze dias após a sua publicação nos termos legais.

### **ANEXO 3: Memória Descritiva do projecto de arquitectura**

#### **ANEXO 4: Entrevista à Doutora Arlete Alves da Silva**

- Quando é que se intensifica a política de exposições no estrangeiro? Qual é o principal eixo de colaboração?

**Maria Arlete Brito:** Começa nos anos 60, mas não era assim tão notória. Havia artistas que conseguiam ter um êxito significativo no estrangeiro (por exemplo, a Lurdes Castro, tinha uma venda regular, mas também não era uma coisa de monta); sempre houve exposições, mas da minha experiência de galerista lembro-me, como grandes êxitos, que a Paula Rego foi muito tarde; a Lurdes Castro quando estava no auge da carreira deixou tudo e foi viver para a Madeira, o Costa Pinheiro, por exemplo, nos anos 60, com aquela série dos Reis que expôs na galeria Leonard em Munique obteve alguma notoriedade. Depois eram êxitos pequeninos - em Paris sempre foram expondo em galerias - através do eixo francófono (nada de muito significativo à escala internacional, e o primeiro onde houve *feedback* de ambos os lados), com casos como o de Júlio Pomar que teve algumas vendas. Era tudo muito sofrido porque lá fora as condições das galerias são muito draconianas, cobram comissões astronómicas - caso do José de Guimarães que foi lançado pela Galeria de Itália, em Turim.

- Como é que a Galeria obtém o contacto para as exposições em Macau, a partir de 1981, e quase continuamente até 2001? Qual foi a plataforma de contacto? Que impressão deixaram mais de dez anos de intercâmbios culturais?

**M.A.B.:** Olhe, foram várias coisas. A nossa posição na cidade universitária tornou-nos visíveis e muita gente de Macau estudou por aqui. Quando chegou a altura de se pensar nisso, eles lembravam-se sempre de nós. Curiosamente, a primeira exposição que fizemos em Macau, foi de apoio a um congresso de psiquiatria. E, lá está, é o mesmo sistema: participámos em imensos congressos, sobretudo médicos, com edições de gravuras para oferecer aos participantes, fazíamos exposições aquando do congresso - não propriamente dentro do meio galerístico.

- Macau foi um eixo de aproximação à China para as exposições de 1995 (Casa do Povo) e 2001 (Galeria Nacional de Pequim)? Que diferenças se registaram a nível da recepção e dos públicos?

**M.A.B.:** Da primeira vez que lá fomos, neste contexto, deparámo-nos com uma situação curiosa: quando lá chegámos, o director do Museu de Macau conhecia-nos perfeitamente porque tinha estudado cá na faculdade, nas Belas-Artes, frequentava a galeria, e deu-se um reencontro muito informal; a partir daí expusemos no Museu Luís de Camões e no Leal Senado, percorremos a obra de quase todos os nossos artistas e fizemos uma grande exposição da colecção em 1995.

O confronto foi amor à primeira vista - sobretudo porque eu acho que se tem uma má ideia da China e dos chineses, que não é verdade -, é um povo extremamente caloroso, e em certos aspectos até mais do que os ocidentais. São pessoas extraordinariamente dedicadas à família; por exemplo, é uma honra ter um membro da família com mais de 65 anos, e ao contrário do Ocidente, lá impera uma ideia de integração dos idosos. Há lares de terceira idade paredes-meias com jardins

de infância, para haver essa mistura de gerações muito frutífero, assim como um sistema de ensino que inclui a passagem da professora pela casa das crianças antes e depois das aulas – nada a ver, portanto com o que temos cá. Além disso, a relação pais-filhos (ainda mais na época comunista, quando só podiam ter um filho) era muito mais próxima, os filhos eram valorizados como um tesouro.

Em termos de exposições, senti uma enorme curiosidade, porque era muito diferente do que lá havia – houve perseguição aos artistas de vanguarda macaenses, há 30 anos – e era muito engraçado ver as reacções das pessoas que montavam as exposições. Os grupos nunca eram menores que dez pessoas, as pessoas tomavam a montagem como uma missão pessoal, se sempre tomei essas missões com a maior das harmonias, sem nenhum atrito. Era bonito ver que às inaugurações tanto compareciam o governador e as figuras ilustres da cidade, como as pessoas que tinham estado a montar, porque tinham muito orgulho naquilo que tinham feito. Pessoalmente, sinto também uma grande atracção pela cultura chinesa, por isso acabámos por fazer outras duas exposições na China propriamente dita – uma na Galeria Nacional de Pequim, na visita de Mário Soares e outra na Casa do Povo, por iniciativa da Fundação Oriente (que propôs a circulação das obras do Júlio Pomar). Contrariamente ao que se pensa, os chineses são muito curiosos e muito abertos à novidade; da primeira vez que lá fui, em 1981, enquanto viajava com o pequeno grupo em que estava inserida (com psiquiatras, o Professor Rui dos Santos) a China tinha acabado de abrir e frequentemente ficávamos rodeados de chineses que nos perguntavam tudo sobre a nossa vida particular e contavam a sua própria experiência – e era assombroso, ficávamos absolutamente deslumbrados com o interesse daquela gente. Tentavam também vender-nos pequenas coisas (pífaros, objectos em bambu) e era impressionante a capacidade de trabalho dum povo que, naquela altura estava atrasado em relação à Europa uns 70 anos. Só para se fazer uma ideia, a rega era feita à mão (um latão preso a um pau de bambu) e as carroças puxadas por pessoas (só em Pequim é que as vimos puxadas por cavalos). Era um mundo anacrónico.

- A exposição *Colecção Manuel de Brito - Imagens da Arte Portuguesa* (apresentada no Museu do Chiado, em Macau, São Paulo, e Rio de Janeiro) foi o passo decisivo para uma maior visibilidade da colecção da família Brito? Quando começa a ganhar corpo a ideia?

**M.A.B.:** É muito engraçado e eu digo-o várias vezes: nós sempre gostámos de comprar e de guardar quadros, mas não tínhamos a noção de “colecção”. Quando começámos a inventariar todas as peças para a exposição do Museu do Chiado, chegámos à conclusão de que tínhamos reunido praticamente um século de pintura, e essa admiração foi extensiva à Doutora Raquel Henriques da Silva e à Doutora Simoneta Luz-Afonso, que ficaram absolutamente deslumbradas com a colecção. E como a exposição acabou por ter muito sucesso, a itinerância acabou por acontecer com alguma naturalidade: em relação a Macau, vieram cá o director da galeria e o presidente do Leal Senado, ficaram encantados com a colecção e quiseram logo a exposição; em relação ao Brasil, o ICEP quis fazer uma projecção de Portugal no Brasil e pediu-nos para apresentar a exposição em São Paulo e no Rio, nos principais museus. Em São Paulo foi um sucesso com honras de primeira página nos jornais, portanto daqui se conclui que se não fosse a parte cultural, a parte económica não teria tido a visibilidade que teve. Depois, no Rio de Janeiro, com o efeito “bola de neve” da publicidade de São Paulo, foi uma loucura a afluência. Na inauguração era quase assustador o número de pessoas, foi a exposição mais visitada de sempre do Museu de Arte Moderna e chegou ao ponto de ter entradas condicionadas nos últimos dias – tal era a multidão que não queria deixar de a ver.

- Quando se iniciam as negociações com a Câmara Municipal de Oeiras? A Câmara Municipal de Lisboa chegou a ser abordada?

Em Oeiras o convite já existia vinte anos antes da sua efectivação, uma vez que um vereador da cultura, José Maria Noronha Feio, que conhecia a colecção, era nosso amigo e sempre quis que ela fosse mostrada em Oeiras e portanto disse sempre ao Dr. Isaltino Moraes que se deveria arranjar um espaço para expor a colecção. O meu marido, no entanto, preferia que fosse aqui na Cidade Universitária, porque no fundo passou cá a vida, dedicado aos estudantes, e adiou esse convite o mais que pôde.

Quando João Soares chegou a presidente da Câmara, apresentou-nos a hipótese de acondicionar dois prédios devolutos (na Rua Dr. João Soares) para acolher a colecção. Foi um acordo de palavra, sem nada escrito, que acabou por ser esquecido após ter perdido as eleições para o Dr. Pedro Santana Lopes. Este, depois de mais de dez reuniões adiadas, fez o meu marido – já doente e a aproximar-se do fim da vida – aceder ao convite de Isaltino Moraes.

- Há projectos de comissariado/curadoria com convidados para os próximos anos? Qual tem sido a política de programação das exposições?

De momento, a curadoria é assegurada por mim. Quando foi feita a proposta à Câmara, comprometi-me a mostrar a colecção completa, que vai dos anos '10 do século XX até aos anos '10 do século XXI, assim como colecções individuais dos artistas em que a colecção fosse mais forte. Até ao fim do ano, este projecto será cumprido. Agora [Março 2010] vou fazer a exposição da Graça Moraes e depois quero fazer várias exposições que explorem a nossa relação com Paris – do KWY, por exemplo – terminando depois com os anos '10 do século XXI.

Como há muitas limitações económicas, e o meu trabalho não é remunerado, não há possibilidade real de se convidar alguém. Creio que durante estes quatro anos houve tempo mais do que suficiente para mostrar internamente o espólio. Daqui para a frente, poderemos fazer exposições internacionais – eu gostava muito de fazer uma exposição de artistas brasileiros e africanos, por exemplo, abrangendo o universo dos PALOP – mas para tal será necessário haver dinheiro, e é nesse sentido que me reunirei futuramente com a Câmara.

As hipóteses poderiam abranger igualmente convites a comissários para fazer uma leitura à nossa colecção ou a mostra de colecções externas – até de clientes meus – no Palácio Anjos, mas aí, o problema é recorrente: falta de dinheiro. O momento não é propício, mas ver-se-á o que é possível fazer.

**ANEXO 5: Valores numéricos da Colecção Manuel de Brito**

<b>VALORES REFERENTES À COLECÇÃO</b>	<b>TOTAL</b>
Número de artistas incluídos no anexo do protocolo	91
Número de artistas da colecção Manuel d e Brito	136
Número de artistas da colecção não protocolados	45
Número total de obras	n.f. <sup>1</sup>
Número de obras protocoladas	271
Novas aquisições desde 2006	53

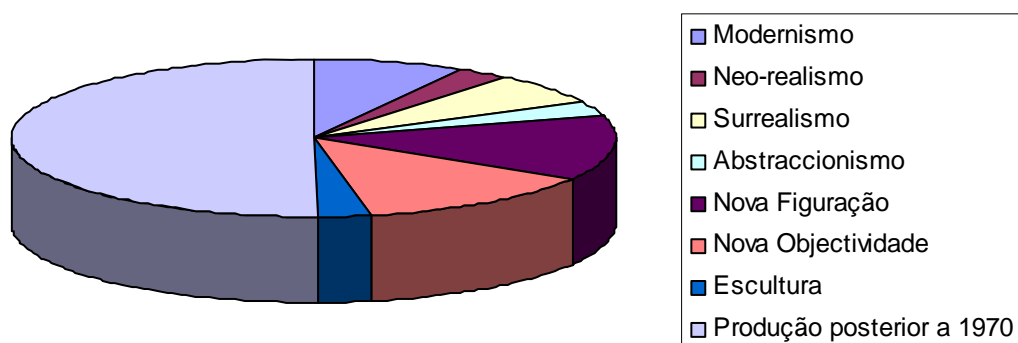
<b>Categoria</b>	<b>Número de artistas</b>	<b>Percentagens</b>
Modernismo	11	8%
Neo-realismo	4	2,9%
Surrealismo	9	6,6%
Abstraccionismo	4	2,9%
Nova Figuração	18	13,2%
Nova Objectividade	18	13,2%
Escultura	4	2,9%
Produção posterior a 1970	68	50%

---

<sup>1</sup> Número total de obras não fornecido, por ausência dum inventário exaustivo.



### Categorias estéticas na Colecção Manuel de Brito



CAMB

### Colecção Manuel de Brito

#### Artistas Representados<sup>2</sup>

Gabriel Abrantes (1)

Nadir Afonso

Almada Negreiros

David de Almeida

Helena Almeida

Vasco Araújo (1)

Armando Alves

Ricardo Angélico (1)

António Areal

Ascânio MMM

---

<sup>2</sup> Entre parêntesis, o número de obras adquiridas de cada artista entre 2006 e 2010.

Pedro Avelar  
Fernando Azevedo  
Manuel Baptista  
Jorge Barradas  
Augusto Barros  
Eduardo Batarda (2)  
René Bértholo  
Mário Botas  
Carlos Botelho  
Joaquim Bravo  
Manuel Caeiro (2)  
Pedro Calapez  
Fernando Calhau  
Carlos Calvet  
Carlos Carreiro  
Rui Carvalho (1)  
Pedro Casqueiro (2)  
Lourdes Castro (1)  
Mário Cesariny  
Rui Chafes (2)  
António Charrua  
Vasco Costa  
Costa Pinheiro  
José Pedro Croft (1)  
João Cutileiro  
António Dacosta  
Ilda David'

Mário Dionísio

Fernando Direito

Luís Dourdil

Gonçalo Duarte

Mário Eloy

José Escada

Isabelle Faria (1)

João Francisco (3)

Espiga Pinto

Victor Fortes

Miguel Telles da Gama

Augusto Gomes

Dordio Gomes

Pedro Gomes (2)

Eurico Gonçalves

Paulo Guilherme

José de Guimarães

João Hogan

Jasmim

Júlio

Álvaro Lapa

Lagoa Henriques

Querubim Lapa

Mário Henrique Leiria

Sofia Leitão (1)

Ruy Leitão (2)

Fernando Lemos

João Leonardo

José Loureiro

José Lourenço

Jacinto Luis

Eduardo Luiz

Abel Manta

João Abel Manta

Henrique Manuel

Jorge Marcel

Bernardo Marques

José Baptista Marques (3)

Jorge Martins

Fátima Mendonça

Menez

Alexandra Mesquita

Graça Moraes (1)

Emília Nadal

Eduardo Nery

Noronha da Costa

Miguel Palma (1)

António Palolo

Guilherme Parente

Manuel Ribeiro de Pavia

António Pedro

João Penalva

Raul Perez

Vítor II

Jorge Pinheiro

Cândido Costa Pinto

Rocha Pinto

Júlio Pomar

Milly Possoz

António Quadros

Paula Rego (6)

Pedro Cabrita Reis (1)

Júlio Resende

Rogério Ribeiro

Miguel Rebelo (1)

Rocha Pinto

Joaquim Rodrigo

José Rodrigues

Henrique Ruivo

Sá Nogueira

Joana Salvador (1)

Rui Sanches (1)

Bartolomeu dos Santos (6)

Jorge Santos (2)

Julião Sarmento

Cruzeiro Seixas

António Sena

Rico Sequeira

Rui Serra (2)

Lisa Santos Silva

Maria Helena Vieira da Silva

Nikias Skapinakis

Francis Smith

António Soares

Rocha de Sousa

Amadeu de Sousa-Cardoso

Ângelo de Sousa

Urbano

João Pedro Vale (2)

Joana Vasconcelos

Fátima Vaz

Maria Velez

Marcelino Vespiera

Eduardo Viana

Francisco Vidal (3)

Ana Vidigal

João Vieira

Jorge Vieira

Xana

Deixa que a vida te aconteça.

Acredita – a vida está sempre certa.

Rainer Maria Rilke

Porquê esta minha colecção ? Estas  
obras de arte e não outras ou estas  
e mais outras ?

Manuel de Brito

A colecção Manuel de Brito foi-se construindo ao longo de mais de 40 anos ao sabor da vida. As coisas foram acontecendo sem estratégias pré estabelecidas e sem pretender ser uma colecção de A a Z. Após a compra de uma casa com um pé direito alto e salas suficientemente grandes as obras de arte foram ocupando todo o espaço. E iam saindo frequentemente para exposições tanto

em Portugal como no estrangeiro mas regressando sempre ao seu lugar de origem. E o número de novas aquisições ia sempre aumentando.

Em 1994 fomos convidados a mostrar a colecção no Museu do Chiado, no âmbito de Lisboa – Capital Europeia da Cultura. Quando começámos a fazer o seu levantamento ficámos surpreendidos com a sua abrangência. Tínhamos obras representativas das várias correntes artísticas desde 1914 – modernismo, neo-realismo, surrealismo, nova figuração, abstraccionismo, prosseguindo até à actualidade já sem grande preocupação com denominações.

Quando a Câmara Municipal de Oeiras, por iniciativa do seu presidente, nos convidou a instalarmos a colecção no Palácio Anjos, em Algés, um novo ciclo começou, infelizmente sem a contribuição de Manuel de Brito, mas cumprindo o seu sonho de pôr ao serviço da comunidade o seu legado artístico.

Ao apresentarmos a exposição Século XXI – Anos 10 cumpre-se a primeira fase do nosso projecto de dar a conhecer os artistas portugueses na Colecção Manuel de Brito, embora não tenha sido feita uma apresentação exaustiva de muitos artistas.

Nestes quatro anos do CAMB apresentámos cerca de 100 anos de produção artística, abrangendo mais de 1000 obras de 157 artistas. 20 exposições - exposição inaugural, Dos Anos 10 aos Anos 50, Anos 60, Anos 70, Anos 80, Anos 90, À Volta do Papel (245 obras de 100 artistas), e os núcleos muito fortes que deram exposições individuais - Menez (41 obras), Eduardo Luiz (30), António Dacosta (40), Paula Rego (74), António Palolo (70), Júlio Pomar (111), Lourdes Castro (63), Eduardo Batarda (34), Bartolomeu Cid dos Santos (96 sendo 38 da colecção MB), Graça Morais (68) - , O Véu da Noiva e Consultório Sentimental de Ana Vidigal e Ruth Rosengarten, Going South



(homenagem de John Aiken, Miguel Martinho, Samuel Rama, Ana João Romana e Valter Vinagre a Bartolomeu Cid dos Santos) e Por Paris (artistas portugueses e estrangeiros, radicados em Paris, com quem trabalhámos ao longo dos anos).

Com o CAMB temos outras responsabilidades. Para colmatar algumas lacunas e para fazermos novas aquisições, fizemos um enorme esforço financeiro.

Nesta exposição, além das obras já pertencentes à colecção, vamos mostrar as aquisições recentes – obras de Pedro Casqueiro, Rui Serra, Joana Salvador, Mara Castilho, Pedro Gomes, Isabelle Faria, Ricardo Angélico, Jorge Santos, Manuel Caeiro, Vasco Araújo, João Pedro Vale, Martinho Costa, Sofia Leitão, João Francisco e Rui Pedro Jorge.

Quando em 29 de Novembro de 2006 foi inaugurado o CAMB o artista mais jovem era o Francisco Vidal, nesta exposição apresentamos o Rui Pedro Jorge, de 23 anos. Eu e o meu filho Rui, fieis à memória de Manuel de Brito, vamos continuar a manter a dinâmica da colecção e a prosseguir na aposta de novos artistas.

**Maria Arlete Alves da Silva**

**ANEXO 6: Planeamento Estratégico do Turismo para o Concelho de Oeiras**

**e**

## **Planeamento Estratégico do Turismo para o Concelho de Oeiras**

**ANEXO 7: Currículo da Galeria 111 (com texto comemorativo dos 20 anos de  
Galeria)**

## 20 ANOS

### Texto Comemorativo do Vigésimo Aniversário da Galeria 111

Foi a partir do relacionamento e, em alguns casos, de uma convivência em grande amizade com Homens como Almada Negreiros, Eduardo Vianna, Carlos Botelho, Abel Manta, António Soares, Mário Chicó, Luís Reis Santos, José Júlio Andrade Santos, Armando Vieira Santos, Santos Simões, Rui Mário Gonçalves, Paulo Guilherme ou ainda Alfredo Betâmio de Almeida (o maior responsável), que veio a germinar em mim o desejo de compartilhar mais de perto com os artistas plásticos o fascínio da Arte.

Dois reflexos dessa pré-história – meio sentimental, meio cultural, porque não há uma sem a outra – haveria de nascer, ousada e teimosa a «111». O resto foi trabalho e foi amor. Como tudo na minha vida.

Hoje, é-me grato recordar uns tantos dos muitos mosaicos que formam o extenso e colorido painel destes vinte anos volvidos. A 3 de Fevereiro de 1964, apresentámos a primeira exposição num minúsculo compartimento da Livraria, que também nos pertencia e que igualmente, após peripécias não menos ricas, já antes tínhamos criado.

A fase inicial contou com a orientação de Fernando Conduto, ligado à aventura sem outros benefícios que não o gosto por ela própria, pois os tempos eram de amadorismo e boas vontades. As exposições – algumas as primeiras de artistas agora com nomes firmados –

eram acompanhadas por um cartaz original, anunciando na montra, sendo o «catálogo» em duplicador e papel de embalagem.

Das múltiplas outras colaborações então recebidas, tem de citar-se a de Vespereira, além do mais criador do símbolo da «111» e organizador dos primeiros catálogos dignos desse nome. De facto, amigos não faltaram. Pensando em todos, registo, de entre os da primeira hora e de hoje, o José Cobra Ferreira – jurista de «amor à arte» e companheiro de viagens pelo mundo – e o Eduardo Mourão – guarda-contas de sempre, oriundo dos nossos tempos de calção.

Paralelamente com a sequência ininterrupta das exposições, foram-se realizando, sob coordenação de Gastão Cruz, apresentações de livros de poesia, com leituras de poemas pelos autores e, entre outros, por Maria Barroso, Ana Maria Teodósio, Ary dos Santos, Luís Miguel Cintra.

Não é possível acompanhar a evolução posterior da Galeria sem a relacionar com a nossa própria transformação em profissional. Recuando no tempo, relembro que esse novo caminho foi aberto com a transacção dos quadros do «Grupo do Leão» para Jorge de Brito, que nos permitiu alcançar a confiança desse coleccionador e, a partir daí, correspondendo aos desafios das suas solicitações, ter realizado inúmeras pesquisas por vários países, concretizando aquisições de arte portuguesa e estrangeira, as quais enriqueceram o nosso património cultural como foram gradualmente proporcionando condições para consolidar a acção da «111» no meio artístico.

De permeio, alargaram-se as instalações, estabeleceram-se novos contactos, reformularam-se projectos e exigências, promoveram-se iniciativas de mais longo alcance. A partir de 1971, estendemos a nossa actuação ao Porto com a fundação da Galeria «Zen».

Apoiámos e incentivámos a presença de Arte Portuguesa no estrangeiro, não só adquirindo e fazendo entrar no país a produção de artistas nacionais radicados no exterior, como ajudando a difundir a sua obra em galerias e editoras internacionais. Como exemplos mais marcantes citamos os trabalhos conjuntos com a Galeria «Bellechasse» e com a Editora «La Différence», em Paris.

Colaborámos também, pelas formas mais diversas mas principalmente mediante a cedência de número muito significativo de peças, nas exposições mais importantes de Arte Portuguesa Contemporânea, levadas a cabo em Portugal ou no estrangeiro nos últimos vinte anos pela Secretaria de Estado da Cultura, pela Fundação Calouste Gulbenkian, pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros, pela Sociedade Nacional de Belas Artes, por Museus, Instituições Culturais e outras Galeria de Arte.

Entretanto, dois outros factos-memórias ocorrem destacar. Um, o termos conseguido obter e trazer para Portugal o trabalho mais importante de Almada Negreiros realizado fora dos país, que se encontrava em vias de destruição, no Cine San Carlos em Madrid; descoberto por José Ernesto de Sousa, a sua determinação passou a ser a ambição de ambos. Outro, o termos podido transaccionar em Basileia os dois cartões originais das tapeçarias de Vieira da Silva que estão na Universidade daquela cidade, sucesso a que

também ficou ligado Jorge de Brito; hoje, todos os portugueses podem admirar tais pinturas no Centro de Arte Moderna na Gulbenkian.

Para não alongar estes meros apontamentos, «expõe-se» a «111» a si própria, adiante, numa síntese das mais importantes actividades culturais e comerciais desenvolvidas pela Galeria nestes dois decénios, em resumo que, nas suas virtudes e limitações, falará por si. Coligindo todos estes dados, com vívido conhecimento de causa, demonstrou uma vez mais a Arlete como tem contribuído, na sua presença a meu lado, para os êxitos desta casa, que são também, em comum, os de quem a ela tanto se têm dedicado.

Tanto tempo decorrido, tanta gente passada, tantos momentos sentidos, tantos lugares visitados, constato agora que, da nossa actual actividade regular, pouco haverá que nos satisfaça mais do que a presença em exposições, felizmente frequente, de grupos de alunos de vários escalões de ensino, os quais, acompanhados pelos seus professores, aqui recebem aulas. Deve ser a alma da «111», que também não se cansa de olhar para o futuro...

Manuel de Brito

## CURRÍCULO

### GALERIA 111 LISBOA

1964

03 Fevereiro	Joaquim Bravo, Pinturas
26 Fevereiro	Álvaro Lapa, Pinturas e Colagens
21 Março	Palolo, Pinturas
11 Abril	Eurico Gonçalves, 15 desenhos
02 Maio	João Vieira, Pinturas
23 Maio	Santa Bárbara, Desenhos
06 Junho	António Sena, Desenhos e Guaches
20 Junho	Maria Velez, Colagens
07 Novembro	Charles Gordon, Pinturas
28 Novembro	Vespeira, 19 Desenhos
19 Dezembro	Ferreira da Silva, Cerâmicas

1965

16 Janeiro	António Sena, Desenhos e Pinturas
06 Fevereiro	Manuel Baptista, Desenhos
27 Fevereiro	António Aragão e E. M. de Melo e Castro, “Orfotonias”
17 Março	Charrua, Pinturas
10 Abril	João Vieira, Guaches
01 Maio	Eurico Gonçalves, Desenhos

19 Junho Henrique Manuel, Desenhos  
01 Julho Henrique Ruivo, Pinturas e colagens  
06 Novembro Sá Nogueira, Colagens  
Novembro Lançamento do livro "Poesia Portuguesa do Pós-Guerra 1945 - 1965"  
11 Dezembro Luís Ralha, Esmaltes

1966

29 Janeiro José Escada, Desenhos  
19 Fevereiro Henrique Manuel, Desenhos  
12 Março Ângelo de Sousa, Pinturas  
08 Abril Níkias Skapinakis, Pinturas  
07 Maio Crynel y Dintel, Desenhos e Gravuras  
30 Maio Palolo, Pinturas e Objectos  
04 Junho E. M. de Melo e Castro, Poemas Cinéticos  
19 Novembro Aldina, Pinturas  
03 Dezembro Menez, Colagens

1967

21 Janeiro Jurgen Claus, Desenhos e Guaches  
Fevereiro Colectiva de Desenho - Claus, Escada, Eurico, Henrique e Palolo  
15 Abril Espiga Pinto, Têmperas  
02 Maio Níkias Skapinakis, Pinturas  
30 Maio Júlio Pomar, Desenhos  
30 Maio Apresentação da versão portuguesa do livro de Rabelais "Pantagruel"  
23 Junho Palolo, Guaches  
28 Outubro Vespeira, 15 Guaches - Algarve 1967  
25 Novembro Noronha da Costa, "Paisagens"  
28 Dezembro Manuela Jorge, Gravuras

1968

16 Fevereiro Hogan, Gravuras  
08 Abril José Escada, Colagens  
29 Abril Níkias Skapinakis, Pinturas  
05 Junho Rocha Miranda, Desenhos e Guaches  
26 Junho Kukas, Jóias  
31 Outubro Níkias Skapinakis, Pinturas 1948-1968  
29 Novembro Manuela Jorge, Gravuras

1969

04 Janeiro Bartolomeu dos Santos, Gravuras

- 14 Fevereiro Palolo, Guaches
- 01 Março Manuel Casimiro, Desenhos
- 02 Abril Costa Pinheiro, Guaches e Gravuras
- 04 Abril Aldina, Esmaltes
- 17 Abril Lançamento do livro de Luiza Neto Jorge "Dezanove Recantos"
- 16 Maio Espiga Pinto, Pinturas
- 30 Maio Recital de Poesia (António Torrado, Armando da Silva Carvalho, Fíama Hasse Paes Brandão, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa e Ruy Belo) por Ana Maria Teodósio, Denis Cintra, Helena Domingos e Luís Miguel Cintra
- 09 Junho Karel Appel, Pinturas e Litografias
- 20 Junho Lançamento do livro de Gastão Cruz "As Aves", poemas lidos pelo autor e Luís Miguel Cintra
- 27 Junho Noronha da Costa, Pastéis - "Histórias Tragico- Marítimas"
- 14 Novembro Victor Fontes, Pinturas e Gravuras
- 12 Dezembro Sessão dedicada à Antologia "Lírica Portuguesa"(4ª série), apresentada por António Ramos Rosa
- 19 Dezembro Litografias de Poliakov
- 19 Dezembro Tapeçarias de Manuel Casimiro
- 1970
- 23 Janeiro Jasmim, Pinturas
- 23 Janeiro Eduardo Nery, Guaches de 1966 a 1969
- 24 Janeiro Lançamento do livro de Ruy Belo "Homem de Palavra(s)". Apresentação de Gastão Cruz e poemas lidos pelo autor e por Ana Maria Teodósio
- 21 Março Nikias Skapinakis, Pinturas "Os Caminhos da Liberdade"
- 09 Abril Cruz Filipe, Pinturas
- 25 Abril Vespereira, 44 Guaches
- 14 Maio Manuel Baptista, Pinturas
- 02 Junho Espiga Pinto, Desenhos e Bronzes
- 02 Julho Ruy Leitão, Pinturas
- 27 Julho Inauguração das novas instalações
- 03 Agosto Vieira da Silva, Pinturas e obras gráficas
- 20 Outubro Lourdes Castro, Sombras em Lençóis
- 07 Novembro Jorge Martins, Pinturas
- 28 Novembro João Cutileiro, Esculturas
- 15 Dezembro Lançamento do livro de Fíama Hasse Paes Brandão "(Este) Rosto" Apresentação de Eduardo Prado Coelho. Poemas lidos por Maria Barroso
- 18 Dezembro Bartolomeu, Gravuras



1971

08 Janeiro Noronha da Costa, Pinturas  
17 Fevereiro Manuel Baptista, Pinturas  
05 Março Mauela Jorge, Pinturas  
Abril Fátima Vaz, Pinturas  
Maio Palolo, Pinturas  
Novembro Vasco Costa, Pinturas

17 Dezembro Kukas, Jóias e Objectos

1972

21 Janeiro Noronha da Costa, Pinturas  
05 Maio Níkias Skapinakis, Pinturas  
26 Maio Sonia Delaunay, Pinturas e lançamento de duas edições de litografias da autora  
30 Junho René Bertholo, Objectos  
26 Outubro Eduardo Nery, Pinturas  
03 Novembro Noronha da Costa, Pinturas (exposição efectuada nas salas da S.N.B.A.)  
17 Novembro Victor Fortes, Pinturas  
04 Dezembro João Cutileiro, Esculturas  
20 Dezembro Bartolomeu dos Santos, Gravuras

1973

10 Janeiro Manuel Baptista, Pinturas  
26 Janeiro Eduardo Luiz, Pinturas  
23 Março Palolo, Pinturas  
11 Maio Fátima Vaz, Pinturas  
01 Junho José Rodrigues, Esculturas e Desenhos  
23 Julho Manuela Jorge, Pinturas  
11 Dezembro Júlio Pomar, Pinturas

1974

22 Março Lindström, Pinturas  
17 Maio Jorge Martins, Pinturas  
29 Novembro Níkias Skapinakis, "A Mulher na Pintura"

1975

25 Junho Níkias Skapinakis, "Delacroix no 25 de Abril em Atenas"  
16 Dezembro Bartolomeu dos Santos, Gravuras

1976            Exposições Colectivas

1977

19 Maio        Nikias Skapinakis, "Alternativa Ad Infinitum"

30 Maio        Pedro Avelar, Pinturas

1978

27 Janeiro     Carlos Carreiro, Pinturas

03 Julho        Manuel Baptista, Pinturas

21 Novembro   Paula Rego, Pinturas e Objectos

21 Novembro   Nikias Skapinakis, Óleos e Serigrafias

16 Dezembro   Bartolomeu dos Santos, Gravuras

20 Dezembro   Emília Nadal, "Objectos"

                    Lançamento do livro "Vieira da Silva" por Jacques Lassaigne e de Ernesto  
Guy Weelen,   Publicações Europa-América

1979

18 Abril        Carlos Botelho, "50 Anos de Pintura de Lisboa"

05 Junho       Lourdes Castro, "Objectos e Sombras", Desenhos e Pinturas

27 Novembro   Victor Fortes, Pinturas

18 Dezembro   Lançamento do livro de José Cardoso Pires, "O Burro-Em-Pé"

1980

28 Março       Jacinto Luís, Pinturas

06 Maio        Nikias Skapinakis, "Paisagens do Vale dos Reis" (1979-1980)

22 Maio        José de Guimarães, "Os Desportos"

                    Lançamento do livro "José de Guimarães" organizado por Marcel van Jole

12 Novembro   Vasarely, Obra Gráfica

03 Dezembro   Pedro Avelar, Pinturas

22 Dezembro   Bartolomeu dos Santos, Gravuras

1981

20 Fevereiro   David de Almeida, Gravuras

03 Abril        Menez, Pinturas

15 Maio        Fernando Direito, Pinturas

15 Dezembro   Lançamento do livro "Os Amantes e Outros Contos") de David Mourão  
Ferreira

23 Dezembro Carlos Botelho, Guaches e Serigrafias  
Lançamento do livro de Helena Vaz da Silva sobre Júlio Pomar  
Lançamento do livro de Sophia de Mello Breyner Andresen e Vieira da Silva  
"Mediterranée"

1982

16 Fevereiro Maria Celeste Maia Bentley, Pinturas  
16 Fevereiro Paula Rego, Pinturas  
31 Março Lançamento do livro de Maria João Avillez, "Sá Carneiro - Solidão e Poder".  
01 Junho Júlio Pomar, Pinturas e Desenhos  
05 Novembro Eduardo Luiz, Pinturas e Desenhos  
17 Dezembro David de Almeida, Pinturas, Desenhos e Gravuras

1983

21 Janeiro Eduardo Batarda, Pinturas  
25 Fevereiro Graça Morais, Pinturas e Desenhos  
16 Junho António Dacosta, Pinturas e Objectos  
14 Outubro Jacinto Luiz, Pinturas  
16 Dezembro Bartolomeu dos Santos, Gravuras  
16 Dezembro David Leverett, Pinturas e Serigrafias

1984

10 Fevereiro EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DOS 20 ANOS DA GALERIA  
08 Maio Nikias Skapinakis, Pintura  
22 Maio Folon, Aguarelas, Obra Gráfica e Azulejo  
06 Julho Fernando Direito, Pintura  
16 Novembro David de Almeida, Gravura  
14 Dezembro Lançamento do livro "Aicha Conticha" com palavras e imagens de Manuel Alegre e David de Almeida

1985

15 Fevereiro Eduardo Batarda, Pintura  
31 Março Exposição Colectiva (por ocasião da Exposição "Diálogo do Conselho da Europa na Fundação Gulbenkian")  
19 Abril Menez, Pintura  
12 Julho Vieira da Silva, Pintura e Obra Gráfica  
17 Dezembro Bartolomeu dos Santos, Gravura – "Winterreise - 4 Dedicatórias, 4 Poetas e

## Homenagem

Júlio Pomar, "Raptos da Europa e 7 Histórias Portuguesas"

Apresentação de "Mensagem" de Fernando Pessoa com um estudo de

Mário

Dionísio e Pinturas de Júlio Pomar

Apresentação de "O Livro dos Quatro Corvos" de Claude Michel Cluny.

Textos

de Poe, Baudelaire, Mallarmé, Pessoa e 24 Pinturas de Júlio Pomar

1986

24 Janeiro David de Almeida, Pintura

04 Abril Arthur Luiz Piza, Pintura e Gravura

27 Maio Níkias Skapinakis, "Pintura e Desenho 1985-1986"

14 Novembro Pedro Avelar, Pintura

12 Dezembro David de Almeida, Gravura

Apresentação do álbum "5 Poetas sem Arpão" com gravuras de David de

Almeida, um texto de João Afonso e poemas de Álvaro Oliveira, Emanuel

Félix e Fazil Husnu Daglarca

1987

23 Janeiro Costa Pinheiro, Pintura

02 Junho Sérgio Eloy, Fotografia

Luís Vasconcelos, Fotografia

Alfredo Cunha, Fotografia

26 Junho Graça Morais, "Evocações e Êxtases", Pintura

17 Novembro Menez, Pintura

18 Dezembro Eduardo Batarda, Pintura

1988

11 Março Thomaz Ianelli, Pintura e Gravura

29 Abril Júlio Pomar "Os Mascarados de Pirenópolis e desenhos feitos para o mural do

"Circo de Brasília"

Apresentação do livro "Os Desenhos do Circo de Brasília" de Júlio Pomar

com

texto de Paulo Herkenhoff

20 Maio Sérgio de Camargo, Escultura  
24 Junho Luís Caruncho, Pintura e Escultura  
07 Outubro António Dacosta, Pintura  
11 Novembro Jacinto Luís, Pintura  
16 Dezembro Bartolomeu dos Santos, Gravura

1989

17 Janeiro Celeste Maia, Pintura  
18 Fevereiro Fernando Direito, Pintura  
28 Março Victor Ribeiro, Escultura  
28 Abril Ascânio MMM, Escultura  
16 Junho Paula Rego, Pintura  
Julho Exposição Colectiva - Gravura, Serigrafia, Litografia  
03 Outubro David de Almeida, Pintura  
16 Novembro Lançamento do livro "Cartilha do Marialva" de José Cardoso Pires com  
ilustrações de Costa Pinheiro  
Guaches de Costa Pinheiro  
23 Novembro Lançamento do livro "Janelas Verdes" de Murilo Mendes, ilustrado com  
desenhos de Vieira da Silva, acompanhado de 2 serigrafias originais  
Vieira da Silva, Pintura e Obra Gráfica  
Lançamento da Revista Povos e Culturas N°s 2 e 3 com 1 serigrafia de  
Vieira  
da Silva  
12 Dezembro Eduardo Batarda, Pintura

1990

02 Fevereiro Graça Morais, Pintura e Desenho  
16 Março Ana Vidigal, Pintura  
16 Maio Paula Rego, Gravura  
Julho Exposição Colectiva - Gravura, Serigrafia, Litografia  
19 Outubro Menez, Pintura  
14 Dezembro Pomar, Pintura  
Lançamento do livro "Pomar", edição Europa-América

1991

01 Fevereiro Graça Morais, Pintura e Desenho

- 20 Março Exposição Colectiva de Pintura
- 17 Maio Fernando Direito, Pintura
- Julho Exposição Colectiva - Gravura, Serigrafia, Litografia
- 20 Setembro Luís Dourdil, Pintura
- Novembro Exposição Colectiva de Pintura
- 06 Dezembro Ilda David', Pintura
- 10 Dezembro Lançamento de 3 álbuns com gravuras de David de Almeida sob o título
- Manuel genérico "SINGRADURAS" - "A Rosa e o Compasso" com poema de
- "As Alegre,"Navegavam" com poema de Sophia de Mello Breyner Andresen e
- Manhãs Rosadas" com um conto de João de Melo
- 1992
- 11 Fevereiro Exposição "Memória da Liberdade - Os Artistas dão Imagem à Liberdade",
- realizada com o patrocínio da Fundação France Libertés e a participação da
- Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
- UNESCO
- 27 Março Eduardo Batarda, Pintura
- 03 Julho Lourdes Castro, Pintura e Colagem
- 09 Setembro Exposição Colectiva - Pintura, Gravura, Serigrafia e Litografia
- 03 Novembro Apresentação da edição portuguesa do livro "Paula Rego" de John McEwen
- e
- exposição de Paula Rego
- 18 Dezembro Bartolomeu dos Santos, Gravura
- Lançamento do livro de Júlio Pomar, "Alguns Eventos"
- 1993
- 12 Fevereiro Bengt Lindström, Pintura
- 16 Abril Paula Rego, Peter Pan
- 04 Junho Ilda David', "Cartas Portuguesas", exposição de pintura e lançamento do
- livro
- 19 Julho Colectiva de Pintura
- 07 Dezembro Graça Morais, "Japão - Diário de Viagem"

1994

- 08 Janeiro 1ª.Exposição Comemorativa dos 30 Anos da Galeria
- 25 Fevereiro Menez, Pintura e Gouache
- 15 Abril Ruy Leitão, Pintura e Desenho
- 31 Maio Bartolomeu dos Santos, Gravura
- 06 Junho Lançamento do livro de Maria João Avillez, "Do Fundo da Revolução"
- 15 Junho Exposição Colectiva de Pintura
- 07 Outubro Ana Vidigal, Pintura
- 17 Dezembro Arman, Pintura e Escultura

1995

- 15 Fevereiro Exposição Colectiva - Pintura, Serigrafia, Gravura
- 03 Maio Barton Lidice Beneš, Money Works, objectos com colagem  
Yuri Kokoyanin, Pintura
- 26 Maio Ascânio MMM, Escultura e Desenho
- 28 Junho Exposição Colectiva - Pintura, Serigrafia e Gravura
- 17 Novembro Graça Morais, "As Escolhidas"

1996

- 02 Janeiro Exposição Colectiva - Pintura, Serigrafia e Gravura
- 20 Janeiro Ilda David', Pintura
- 01 Março Exposição Colectiva - Pintura
- 20 Maio Ana Vidigal, "Tudo isto e o Céu também"
- 01 Julho Exposição Colectiva - Gravura e Serigrafia
- 19 Outubro Paula Rego, "Pendle Witches"
- 17 Dezembro Bartolomeu dos Santos, Gravura e Aguarela

1997

- 20 Fevereiro Leonel Moura, Pintura e Serigrafia
- 24 Abril Exposição Colectiva - Pintura e Desenho
- 05 Maio Vieira da Silva e Arpad Szenes, Pintura e Desenho
- 17 Junho Miguel Telles da Gama, Pintura
- 25 Julho Exposição Colectiva de Pintura
- 24 Outubro Fernando Lemos, Pintura
- 22 Novembro Urbano, "Do Mundo e do Ser", Pintura

1998

- 17 Janeiro Eugeni Torrens, "Naturezas Espirituais", Pintura

14 Março João Moniz, “Matérias e Espiritualidade”, Pintura  
16 Abril Lançamento do livro “Graça Morais” com textos de Vasco Graça Moura e  
Sílvia Chicó

09 Maio Fernando Direito, “Memórias de Adão e Eva”, Pintura  
04 Julho Exposição Colectiva, “Arte Portuguesa Anos 60/90”, Pintura  
26 Setembro Arthur Luiz Piza, Pintura e Gravura  
30 Outubro Paula Rego, “Pra Lá e Pra Cá”, Pintura  
14 Novembro Bartolomeu dos Santos, “Entre Terra e Mar - Obras Recentes”, Pintura e  
Gravura

1999

23 Janeiro Miguel Telles da Gama, “Encenações”, Desenho  
13 Março Lançamento da obra Menez e exposição de Pintura  
08 Maio Paula Rego, “Cruzada das Crianças”, Gravura  
03 Julho Ana Vidigal, Pintura  
25 Setembro Rocha de Sousa, Pintura  
13 Novembro Rita Barros, “15 Anos no Hotel Chelsea”, Fotografia

2000

22 Janeiro Barton Lidice Beneš, “Reliquarium”, Galeria 111, Lisboa  
11 Março Exposição Colectiva, “O Afecto”  
Eduardo Batarida, Pintura (inauguração das novas instalações)  
06 Maio Alex Flemming, “Trabalhos Recentes”  
01 Julho Urbano, “No Princípio”, Pintura  
23 Setembro Graça Morais, “Terra Quente - O Fim do Milénio”, Pintura  
11 Novembro José Moura-George, “Eu escuto a cor”, Pintura

2001

20 Janeiro Miguel Rebelo, “As Barcas”, Pintura  
10 Março Exposição Colectiva, “37 Anos na Arte”  
02 Maio Miguel Telles da Gama, Pintura  
23 Junho Fátima Mendonça, “Eu Tenho Medo: lá ,lá, lá, lá, lá...”, Pintura e Desenho  
22 Setembro Bartolomeu dos Santos, Gravuras e Aguarelas  
10 Novembro Ana Vidigal, Pintura

2002

19 Janeiro Júlio Pomar, “Os Três Efes”, Pintura  
21 Fevereiro Lançamento do livro de António Lobo Antunes/ Júlio Pomar, “Apontar  
com o Dedo o Centro da Terra”, edição Galeria 111 e publicações D.



#### Quixote

- 09 Março Eduardo Batarda, “Cataventos-Tatuagens-Suburra”, Pintura  
04 Maio Exposição Colectiva, “Arte Múltipla”, Escultura, Gravura, Litografia, Serigrafia  
22 Junho Joana Vasconcelos, “F.A.T., Fátima, azulejos e tricot”  
21 Setembro Graça Morais, “A Idade da Terra”, Pintura e Desenho  
09 Novembro Urbano, “Palio”, Pintura

#### 2003

- 18 Janeiro Miguel Rebelo, “Fricções”, Pintura  
08 Março Joana Salvador, Ana Vidigal, Joana Vasconcelos, “Quartos Separados”, Pintura e Escultura  
03 Maio Miguel Telles da Gama, “Fragmentos, cernes e o meu cão”, Pintura e Vídeo  
21 Junho Thomaz Ianelli, “A Luz de Lisboa”, Pintura  
02 Julho Apresentação do livro “Da Humanidade”, de Urbano/José Luís Porfírio  
20 Setembro Fátima Mendonça, “Fátifashion – Vestidos de Lã e Bolo”, Pintura Colectiva, pintura e escultura  
08 Novembro Paula Rego, “Jane Eyre”, Litografias.

#### 2004

- 17 Janeiro Lisa Santos Silva, “I shall paint my nails red”, Pintura e sete poemas de Walter Hugo Mãe  
Isabelle Faria, “Self-substituting Subject”, Pintura e Desenho.  
13 Março Bartolomeu dos Santos, “Sonhos e Pesadelos”, Pintura e Gravura  
08 Maio Eduardo Batarda, Pintura  
26 Junho Exposição Colectiva, “40 Anos de Publicações e Edições de Obras Gráficas”  
18 Setembro Miguel Telles da Gama, “If I was a blind man”, Pintura  
06 Novembro Urbano, “O Tempo Suspenso”, Pintura  
Apresentação do “Fac-Símile do Caderno de Veneza

#### 2005

- 15 Janeiro Exposição Colectiva “Frente a Frente”, Pintura  
12 Março António Palolo, Pintura  
07 Maio Joana Salvador, Pintura

18 Junho Marcia Xavier, Fotografia e Instalação

17 Setembro Arthur Piza, “Trama”, Pintura  
Antonio Seguí, Pintura

05 Novembro Rui Carvalho, Pintura e Desenho

Alex Flemming, “Flying Carpets”

2006

21 Janeiro Miguel Telles da Gama, “Rammemorare”, Pintura

Fátima Mendonça, Pintura

18 Março Isabelle Faria, “Where we used to live – Luxury”, Pintura

06 Maio Urbano, “As Últimas Aves”, Pintura

Miguel Rebelo, “Pratos da Ásia”, Pintura

03 Junho Exposição Colectiva, “Outra(s)Obras, Pintura e Obra Gáfica

16 Setembro Francisco Vidal, “Subbus”, Pintura

João Leonardo, “As Time Goes By...”

02 Novembro Ana Vidigal, Pintura

2007

20 Janeiro Paula Rego, Litografias Recentes

10 Março Miguel Rebelo, “Espaços Etéreos”, Pintura

Chema Madoz, Fotografia

05 Maio Miguel Telles da Gama, “Emotional Rescue”, Pintura

Margarida Correia, “Things”, Fotografia

23 Junho Joana Salvador, “Viagem à Índia”, Pintura

Gabriel Abrantes, Pintura

15 Setembro Fátima Mendonça, “Auto-retratos-com dedicação e afecto, da Fátima”,  
Pintura

Francisco Vidal, “Água”, Pintura

03 Novembro António Ole, Pintura

2008

- 19 Janeiro Rigo 23, “MUZOOS”, Instalação  
Paula Rego, “O Vinho”, Litografias
- 08 Março Samuel Rama, “Magma”, Fotografia e Instalação  
Jorge Santos, “Shadow Streams”, Desenho e Vídeo
- 10 Maio Rui Serra, “Quando Nascer o Sol Terás Renunciado”, Pintura  
João Francisco, “O Arqueólogo Amador (e outras Naturezas Mortas),  
Pintura e Desenho
- 21 Junho Urbano, “As Flores e as Cinzas”, Pintura  
Exposição Colectiva, Pintura e Desenho
- 13 Setembro Martinho Costa, “Ruína”, Pintura  
Leda Catunda, “Obras Recentes, Pintura
- 15 Novembro Gabriel Abrantes, “20-30 Experiments in Moral Relativism”, Pintura

2009

- 08 Janeiro A 4-Rigo 23.Fátima Mendonça.Francisco Vidal.Ana Vidigal, Pintura  
Mara Castilho, “Trapped inside my Head”, Fotografia | Vídeo | Instalação
- 28 Fevereiro Pedro Gomes, “Amnésia”, Desenho
- 16 Abril João Leonardo, “Time Line”, Fotografia  
Francisco Vidal, “[Youtubepaintings@barbeariaafricana.com](mailto:Youtubepaintings@barbeariaafricana.com)”, Pintura
- 20 Junho “Equinócio de Verão – de Gabriel Abrantes a Ana Vidigal”
- 10 Setembro Paula Rego, “Les Planches Courbes e Outras Histórias”, Gravura  
Fátima Mendonça, “Para Cegar o Medo”, Pintura
- 12 Novembro Ana Vidigal, “Matar o Tempo”, Pintura  
Diogo Evangelista, Pintura

2010

07 Janeiro João Francisco “um tapete voador, uma casa, uma pirâmide, um jardim japonês, uma colecção de grelhas e uma pedreira (e mais algumas coisas),  
Pintura e Desenho

Exposição Colectiva, Pintura, Gravura e Desenho

25 Fevereiro Rui Pedro Jorge, “Portuguese Man-of-War”, Pintura

Exposição Colectiva, Obra Gráfica

22 Abril Isabelle Faria, “Monopoly World – Sloth, Pintura | Instalação

17 Junho Joana Salvador, “Outas coisas, naturezas-mortas e temas românticos”,  
Pintura

Exposição Colectiva, Pintura

16 Setembro Urbano, “O Fundo das Naus”, Pintura

Samuel Rama, “Acreção”, Pintura e Escultura

#### COLABORAÇÕES RECEBIDAS:

##### 1) Textos de Apresentação nos Catálogos

Bernardo Pinto de Almeida, Fernando Azevedo, António Bacalhau, Maria Belo, Ronaldo Brito, Pierre Cabanne, Gil de Carvalho, Camilo José Cela, Sílvia Chicó, Osiris Chiérico, Paul Coldwell, Maria Velho da Costa, Wilson Coutinho, Carlos M. Souto S. C., Nuno Coimbra Crespo, José Cutileiro, Roy Gunter Dienst, António Mega Ferreira, Carlos França, José Augusto França, Isabel Fraústo, Henry Galy-Carles, Enrique Tierne Galvan, Gérald Gassiot-Talabot, Fernando Gil, Eurico Gonçalves, Júlio Gonçalves, Rui Mário Gonçalves, Paulo Herkenhoff, José Hierro, João Miguel Fernandes Jorge Klaus Koffmann, Bernard Lamarche-Vadel, Gilbert Lascault, Jean-Jacques Levêque, Adília Lopes, Hélder Macedo, Celso Martins, José Luis Morales y Marin, Jacqueline Mathieu, Alexandre Melo, Manuel Hermínio Monteiro, Luísa Soares de Oliveira, António Branquinho Pequeno, Fernando Pernes, João Pinharanda, António Cerveira Pinto, António Pocinho, Júlio Pomar, José Luís Porfírio, Pierre Restany, Ana Ruivo, José Augusto Seabra, Jorge Semprum, Daniel Sibony, Arlete Alves da Silva, Alberto da Costa e Silva, Nestor de Sousa, António Pedro Vicente.

2) Poemas Inseridos em Catálogos

Natália Correia, José Gomes Ferreira, Dórdio Guimarães, Helder Macedo, Alexandre O'Neill, Sophia de Mello Breyner Andresen, António Ramos Rosa, Pedro Tamen, Alberto Costa e Silva

3) Arranjos Gráficos

Armando Alves, Fernando Conduto, Fernando Direito  
Vespeira, Bruno Marchand.

4) Edições de Serigrafia e Gravura

executadas por:

António Inverno

Carlos Lacerda

David de Almeida

5) A maioria dos Catálogos e Trabalhos

Gráficos foram produzidos por:

Nova/Artes Gráficas, Porto

Dimencor, Lisboa

Grafispaço, Lisboa

Guide, Lisboa

6) Os Trabalhos Fotográficos foram, entre outros, de:

Mário Soares e Abílio Barata, dos Estúdios Novais, João Costa, João Silveira Ramos,  
Roberto Santandreu, Gustavo Matos Ribeiro

EDIÇÕES DA GALERIA 111

Livros

» Luísa Neto Jorge e Jorge Martins, “O Ciclopico Acto”

» Eduardo Batarda Fernandes, “O Peregrino Blindado”

» José Cardoso Pires e João Abel Manta, “Dinossauro Excelentíssimo”, edição especial

» Claude Michel Cluny, “O Livro dos Quatro Corvos” (Textos de Poe, Baudelaire,  
Mallarmé e Pessoa) com 24 reproduções de pinturas de Júlio Pomar

» “100 Obras Maestras del Arte Portugués”, catálogo da exposição efectuada em Madrid no  
Centro Cultural del Conde Duque

» “Aicha Conticha”, poemas de Manuel Alegre e 6 gravuras de David de Almeida

» “Contemporânea I”

- » “Contemporânea II” Edição especial de 200 exemplares numerados e cartonados
- » “Contemporânea III”
- » Júlio Pomar, “Os Desenhos do Circo de Brasília”, com texto de Paulo Herkenhoff
- » Murilo Mendes, “Janelas Verdes” com ilustrações de Vieira da Silva e acompanhado de 2 serigrafias, edição de 200 exemplares numerados e assinados
- » Alexandre Melo e Paula Rego, “Estratagemas Fabulosos/ Retratos”
- » Bernardo Pinto de Almeida, “Sublimes Súplicas”
- » Júlio Gonçalves e Fernando Direito, “Cafés”
- » “As Manhãs Rosadas”, conto de João de Melo e gravuras de David de Almeida
- » “Navegavam”, poema de Sophia de Mello Breyner Andresen e gravuras de David de Almeida
- » “A Rosa e o Compasso”, poema de Manuel Alegre e gravuras de David de Almeida
- » Ilda David, “Cartas Portuguesas”, edição especial acompanhada de uma serigrafia
- » “Ruy Leitão”, com texto de Maria Filomena Molder
- » “Paula Rego”, com texto de John McEwen
- » “António Dacosta”, com textos de António Tabucchi, Remo Guidieri, Alexandre Melo
- » “Graça Morais”, com textos de Vasco Graça Moura e Sílvia Chicó
- » “Menez”, com textos de Helder Macedo e José Luís Porfírio, poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen e António Ramos Rosa
- » “Apontar com o Dedo o Centro da Terra”, António Lobo Antunes/Júlio Pomar, edição Galeria 111/Publicações Dom Quixote
- » “Orpheu y Eurydice”, Sophia de Mello Breyner Andresen e Graça Morais, edição Galeria 111
- » “Caderno de Veneza”, Urbano
- » “Ana Vidigal”, edição Galeria 111

#### Obras Gráficas

Palolo, David de Almeida, Bartolomeu, René Bertholo, Carlos Botelho, Carlos Calvet, Cargaleiro, Lourdes Castro, António Dacosta, Ilda David', Sonia Delaunay, Victor Fortes, José de Guimarães, Jorge Martins, Menez, Costa Pinheiro, Arthur Piza, Júlio Pomar, Cruzeiro Seixas, Nikias Skapinakis, Vieira da Silva, Arpad Szênes, Vespeira, Graça Morais, Armando Alves, Jacinto Luís, Joaquim Rodrigo, Paula Rego

#### OUTRAS EXPOSIÇÕES:

Colaboração e/ou Organização

1974

I Bienal Internacional de Obra Gráfica Y Arte Seriado - Segóvia (representação portuguesa organizada pela "111")

1978

Exposição de Arte Portuguesa Contemporânea (Apoio às Aldeias Internacionais de Crianças), Palácio Foz, Lisboa

1980

Acta Médica, Fundação Calouste Gulbenkian (5 Edições Gráficas)

Congresso de Psiquiatria, Vimeiro

(Exposição Colectiva e Edições Gráficas)

Congresso de Oftalmologia, Reitoria da Universidade, Lisboa

(Exposição Individual de Carlos Botelho)

1981

Congresso de Psiquiatria, Museu Luís de Camões, Macau

(Exposição de Obra Gráfica Portuguesa Contemporânea)

1982

“Pintura Portuguesa Contemporânea”, Museu Luís de Camões, Macau (com catálogo em Língua Portuguesa, Inglesa e Chinesa)

Exposição de Gravura, Litografia e Serigrafia, Montepio Geral, Leiria

1983

“Exposição de Emília Nadal”, Casa de Mateus, Vila Real

”Exposição de Arte Contemporânea Portuguesa”, Câmara Municipal de Almada

1984

“I Exposição Ibérica de Arte Moderna”, Campo Maior

”Serigrafias de Portugal”, Academia das Artes, São Miguel, Açores

1985

"O Imaginário da Cidade de Lisboa", Centro de Arte Moderna, Lisboa

Forum, Centro Cultural Regional de Santarém

Pomar, “Páginas de Álbum - Desenhos de Bichos”, Clube 50, Lisboa

1986

Pomar, Desenhos, Galeria de Arte Vilamoura, Vilamoura

ARCO, Madrid - Menez, Paula Rego, Graça Morais, Pomar e Dacosta

Pomar, Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte de São Paulo - Assis Chateaubriand,

Paço Imperial, Brasil

Paula Rego e Dacosta, Pintura, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

1987

Pomar, Desenhos, Galeria Gilde, S.Torcatto, Guimarães

”Eighty - Les Peintres d'Europe dans les Années 80”, Estrasburgo

Vieira da Silva nas Coleções Portuguesas”, Museu de Arte de São Paulo - Assis

Chateaubriand, Brasil

Pomar, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
ARCO, Madrid - Nikias, Batarda, Jacinto Luís, Pedro Avelar,  
Bartolomeu, David de Almeida  
Parlamento Europeu, Lisboa  
Marca, Funchal, Madeira

1988

Pomar, Obra Gráfica, Unibanco, Lisboa  
Batarda, Brasil/Filadélfia  
Graça Morais, Pintura, Cabo Verde  
António Dacosta, Pintura, Casino Estoril, Estoril  
Eduardo Batarda, Pintura  
"Zeitgenossiche, Portugiesische Maler", Bayerische Landesbank, Munique  
"Um Rosto para Fernando Pessoa", São Paulo, Brasil  
Colectiva de Pintura, UNESCO, Paris  
Pomar e Jacinto Luís, Pintura, Galeria Gilde, S.Torcatto, Guimarães  
Paula Rego, "Exposição Retrospectiva", Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
ARCO, Madrid - Pomar, "Mascarados de Pirenópolis"  
Forum de Arte Contemporânea, Lisboa  
Colectiva de Pintura, 10 de Junho, Covilhã  
Costa Pinheiro, Pintura, Casa do Alentejo, Lisboa  
FIL da Cultura, FIL, Lisboa  
Júlio Pomar, Pintura, Olimpíadas de Seul, Seul  
Bienal de Gravura da Amadora  
Festival do Mar, Sesimbra  
Pomar, Desenhos, Museu Nogueira da Silva, Universidade do Minho, Braga  
Mom'Arte - 1º.Momento Bienal de Arte", Câmara Municipal de Vila do Conde  
Arte Tejo, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa  
Colectiva de Obra Gráfica, Museu Nogueira da Silva, Universidade do Minho, Braga  
Colectiva de Pintura, Casa de Serralves, Porto  
Bienal de Pontevedra, Pontevedra  
Graça Morais, Obra Gráfica, Galeria de Arte de Vilamoura, Vilamoura  
Os Últimos 30 Anos, Grécia  
Bicentenário do Ministério das Finanças, Lisboa  
"Ponte sobre os Mares", Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa

1989

Bienal de Lubiana, Lubiana  
Graça Morais, Pintura, Centro Cultural Português, Cabo Verde  
ARCO, Madrid - Paula Rego, "Óperas"  
Portugal Hoy: 30 Pintores", Centro Cultural Conde Duque, Madrid  
Exposição de Apoio a Otelio Saraiva de Carvalho", Lisboa  
Semana Cultural de Copenhagen, Dinamarca



”Imagens do Sagrado”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Carlos Botelho, Pintura, Centro de Arte Moderna, Lisboa  
As Cores da Revolução”, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa  
Exposição de Malangatana, S.E.C., Lisboa  
Pomar, Obra Gráfica, Sociedade Água do Luso, Luso  
Festa do Avante, Lisboa  
Bartolomeu dos Santos, Exposição Retrospectiva”, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Pomar, Exposição Antológica de Pintura”, Galeria do Leal Senado, Macau  
Colectiva de Pintura, Lançamento do livro de Margarida Botelho, Salão Nobre do Benfica, Lisboa  
Forum Picoas, Lisboa  
Graça Morais, Pintura, Galeria A5, Santo Tirso  
Pomar, Pintura, Galeria Municipal de Vila Franca de Xira  
Vieira da Silva, Obra Gráfica, S.João da Madeira

1990

Arte Contemporâneo Português, Galeria Villanueva, Sala de Arte Meissen, Madrid  
Pomar, Pintura, Associação Portuguesa de Escritores, Lisboa  
Colectiva de Obra Gráfica, Casa da Cultura de Beja, Beja  
ARCO, Madrid - Pomar, “Los Índios”  
”Pintoras Portuguesas no Século XX”, Instituto Cultural de Macau, Macau  
Bartolomeu, Gravuras, Galeria Funchália, Funchal  
Queima das Fitas, Coimbra  
Pomar, “Os Índios de Xingu”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Graça Morais, Pintura, Embaixada de Cabo Verde, Lisboa  
Bienal de Lagos, Lagos  
Colectiva de Obra Gráfica, Associação de Artistas e Gravadores da Amadora, Amadora  
Colectiva de Obra Gráfica, Sociedade Água do Luso, Luso  
Exposição Retrospectiva de Eduardo Luiz”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Graça Morais, Pintura e Desenho, Instituto Cultural de Macau, Macau  
Colectiva de Pintura, M.A.S.P., Lisboa  
Exposição Retrospectiva de Menez,  
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

1991

Colectiva de Pintura, Galeria Magidson Fine Art, Nova Iorque  
Exposição de Pintura de João Vieira e Paula Rego, Centro Cultural Teclasala, Barcelona,  
Menez, Pintura, Galeria Trem, Câmara Municipal de Faro  
Colectiva de Pintura, Galeria dos C.T.T., Lisboa  
Colectiva de Pintura, Galeria Funchália, Funchal  
XXV Prix International d'Art Contemporaine de Monte Carlo, Mónaco  
Menez, Pintura, Faculdade de Psicologia e de Ciências de Educação da Universidade de Lisboa, Lisboa

Colectiva de Obra Gráfica, Galeria Évora-Monte, Évora  
Colectiva de Pintura e Obra Gráfica, Museu da Cidade, Lisboa  
Bienal de Óbidos, Óbidos  
José Escada, Pintura, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris  
Fernando Direito, Pintura, Banco do Fomento Exterior, Maputo  
Festa do Avante, Seixal  
Vieira da Silva, Amadeo de Souza-Cardoso, “O Universo de Fernando Pessoa”,

Europália 1991, Bélgica  
”Les Mots de la Peinture” - Exposição de Júlio Pomar, Charleroi, Bélgica  
Graça Morais, Pintura, Museu do Abade de Baçal, Bragança  
Graça Morais, Pintura, Museu Armindo Teixeira Lopes, Mirandela

1992  
Presidência Aberta, Viana do Castelo  
Lourdes Castro, Centro Cultural de Lagos  
Ilda David, Pintura e Desenho, Galeria Porta 33, Funchal  
”Arte Portuguesa 1992”, Kulturgeschichtliches Museum,  
Galerie an der Bocksmauer, Osnabruck, Alemanha  
Bienal Internacional do Desporto nas Belas Artes, Barcelona (Pintura de Fernando Direito)  
”Pintura y Grabados Contemporâneos Portugueses”, Universidade Hispano-Americana,  
Santa Maria de La Rabida, Huelva  
”Exposição Retrospectiva de Lourdes de Castro”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Pomar, “Anos 80”, Galeria Trem, Câmara Municipal de Faro  
Graça Morais, Pintura, Galeria Soctip, Lisboa  
”Lisboa Século XX nas Artes Plásticas”, Museu da Cidade, Lisboa  
Bienal Internacional do Desporto nas Belas Artes, Barcelona

1993  
Presidência Aberta, Sintra  
Paula Rego, Pintura e Gravura, Galerias Trem e Arco, Câmara Municipal de Faro  
”Exposição Portuguesa Anos 50”, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa  
Graça Morais, Pintura, Kimberly Gallery, Washington e Scott Alan Gallery, Nova Iorque  
Pomar, "Anos 80", Cooperativa Árvore, Porto e Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante  
Ana Vidigal, Pintura, Leal Senado, Macau  
1º. Centenário de Almada Negreiros”, Centro Cultural de Belém, Lisboa  
”Retrospectiva de Jorge Martins”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
"Fernando Pessoa", Casa de Fernando Pessoa, Lisboa  
Graça Morais, Pintura, Paço dos Duques de Bragança, Guimarães  
Exposição Comemorativa do 10 de Junho, Palácio Nacional de Sintra, Sintra  
Exposição de Artistas Estrangeiros”, Galeria Trem, Câmara Municipal de Faro  
"Lisboa de Várias Cores", Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa  
Júlio Pomar, Pintura, Centro de Estudos Judiciários, Lisboa

"Memória da Liberdade", Câmara Municipal da Amadora  
"Tradição, Vanguarda e Modernidade no Séc,XX Português", Santiago de Compostela  
Vieira da Silva, Museu de Pontevedra, Pontevedra

1994

Graça Morais, Pintura e Desenho, Cooperativa Árvore, Porto  
"Para Além da Taprobana", Embaixada do Brasil e Sociedade Nacional de Belas-Artes,  
Lisboa  
Graça Morais, Paula Rego, Pomar e Menez, Cooperativa Árvore  
Bartolomeu, Gravura, Galeria Trem, Câmara Municipal de Faro  
"Anos de Ruptura, uma Perspectiva da Arte nos Anos 60", Palácio Galveias, Lisboa  
Eduardo Bataorda, Pintura, Museu de Burgos, Burgos  
Festa do Avante, Seixal  
Júlio Pomar, Pintura, Caixa Geral de Depósitos, Lisboa  
"Portugal e o Reino Unido e a Aliança Revisitada", Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
"Programa 1, 2, 3", R.T.P., Lisboa  
"Bosch ou o Eterno Retorno", Instituto Português de Museus, Lisboa  
"Exposição Antológica", Graça Morais, Pintura e Desenho, Mitra, Câmara Municipal de  
Lisboa  
Joaquim Rodrigo, Pintura, Galeria EMI-Valentim de Carvalho, Lisboa  
"Coleção de Manuel de Brito", Lisboa/94, Museu do Chiado, Lisboa

1995

Forum da Maia, Maia  
"Retrospectiva de Cândido da Costa Pinto", Colagens e Pintura, Galeria Trem, Câmara  
Municipal de Faro  
António Dacosta, Pintura, Casa Fernando Pessoa, Lisboa  
"Coleção de Manuel de Brito", Macau  
"Arte Portuguesa do Século XX", Casa do Povo em Pequim  
"Coleção de Manuel de Brito", Museu de São Paulo, São Paulo, Brasil  
Júlio Pomar, Pintura, Culturgest, Lisboa

1996

"Mário Eloy, Exposição Retrospectiva", Museu do Chiado, Lisboa  
"Mário Eloy, Exposição Retrospectiva", Museu Soares dos Reis, Porto  
Eduardo Luiz, Pintura, Leal Senado, Macau  
Manuel Ribeiro de Pavia, Pintura, Câmara Municipal de Mora e Câmara Municipal do  
Seixal  
Bartolomeu dos Santos, Gravura, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira  
Ana Vidigal, Pintura, Câmara Municipal das Caldas da Rainha  
Graça Morais, Pintura, Museu de Setúbal, Convento de Jesus, Setúbal  
António Palolo, Exposição Retrospectiva, Pintura, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Graça Morais, Desenho, Câmara Municipal de Ponte de Sor

1997

Paula Rego, Pintura, Leal Senado, Macau  
Paula Rego, Gravura, Leal Senado, Macau  
Graça Morais, "Memória da Terra/Retratos de Mulher", Culturgest, Lisboa  
Graça Morais, "Memória da Terra/Retratos de Mulher", Museu Soares dos Reis, Porto  
António Dacosta, "Peintre et Poète Portugais", Maison de la Poésie, Paris  
Ana Vidigal, Pintura, Museu Nogueira da Silva, Galeria da Universidade do Minho, Braga  
"Eduardo Nery 1956-1996", Pintura, Culturgest, Lisboa  
Ilda David', Pintura, Câmara Municipal de Ponte de Sor  
Exposição colectiva, 1º Festival de Gravura de Évora, Évora  
Paula Rego, Exposição Retrospectiva, Centro Cultural de Belém, Lisboa  
Festival de Arte Contemporânea, Marca-Madeira 97, Funchal  
Júlio Pomar, "Los Indios Xingu", Festival International de Biarritz, Casino, Biarritz  
"Pop' 60 s", Centro Cultural de Belém, Lisboa  
Feira do Livro de Frankfurt, Frankfurt  
FAC'97, Lisboa

1998

"Menez, Exposição Antológica", Leal Senado, Macau  
"Bartolomeu", Abertura do Centro Cultural Português em Rabat (por ocasião da visita do P.R. Jorge Sampaio), Marrocos  
"Imaginários, Seduções, Universos", Galeria Municipal Gymnásio, Lisboa  
Exposição Colectiva, Galeria Adjectivo, Santarém  
Graça Morais, "Cabo verde - O Espírito do Lugar", Museu Alberto Sampaio, Guimarães  
Graça Morais, "Rostos da Terra", exposição itinerante, Cooperativa Árvore; Alfândega da Fé, Mirandela, Vila-Flor, Carrazeda de Ansiães e Macedo de Cavaleiros  
Graça Morais, "Pintura e Desenho 1982-1997", Centro Cultural Emmerico Nunes, Sines  
Paula Rego, Exposição Antológica", Galeria do Palácio dos Capitães Gerais em Angra do Heroísmo e Museu da Academia das Artes, Ponta Delgada, Açores  
"O que há de Português na Arte Portuguesa do Século XX", Palácio Foz, Lisboa  
Exposição Colectiva, Câmara Municipal da Amadora  
Exposição Colectiva, Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Fernando Direito, Pintura, Câmara Municipal de Ponte de Sor  
Ana Vidigal, Galerias Municipais de Arte Trem e Arco, Faro  
Eduardo Batarda, Exposição Retrospectiva", Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Urbano, "Do Mundo e do Ser", Galeria Arco 8, Ponta Delgada, Açores  
Quadros em depósito, Museu do Chiado; TAP; Presidência da República  
"Oito Artistas da Galeria 111", Galeria do Turismo, Funchal  
III Bienal de Arte AIP'98, Europarque, Santa Maria da Feira  
ARCO, Madrid

1999

FIIC 99 - Feira Internacional das Indústrias da Cultura, Parque das Nações, Lisboa  
Five Portuguese Painters," Guinness Hopstore, Dublin

”Leituras da Carta de Pêro Vaz de Caminha e Outros Tesouros”, Palácio de Belém, Lisboa  
ARCO, Madrid  
Júlio Pomar - Obras da Colecção Manuel de Brito”, Fundação Oriente, Macau

2000

“Júlio Pomar - Obras da Colecção Manuel de Brito”, Pequim  
Festival de Arte Contemporânea, Marca-Madeira 2000, Funchal

Júlio Pomar - Desenhos Recentes”, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, Lisboa  
ARCO, Madrid

”Diez Artistas Portugueses Contemporâneos , Colección Manuel de Brito”, Museo de la Ciudad de Madrid

2001

“O Véu da Noiva”, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra  
”8 Pintoras Portuguesas”, Fundação Bissaya Barreto, Coimbra  
Feira de Arte Contemporânea, FIL, Lisboa  
Vespeira - Exposição Retrospectiva, Museu do Chiado, Lisboa

2002

“Geração XXI - Cinco Artistas Portugueses em Macau”, Galeria de Exposições Temporárias do IACM,

Macau.

ARCO, Madrid”

“Fernando Lemos”, Galeria Paços do Concelho, Tomar

Bartolomeu dos Santos, “Sonhos e Realidades”, Museu de Évora

“XXIV Salon de Pintura de Plasência” (Ana Vidigal), Espanha

“De onde vêm as imagens”, Ana Vidigal, Miguel Telles da Gama e Urbano, Galeria Fonseca Macedo, Ponta Delgada.

”Vespeira”, Galeria dos Paços do Concelho, Tomar

“Ana Vidigal”, Galeria Paços do Concelho, Tomar

Arte em Lisboa - Feira de Arte Contemporânea”, FIL, Lisboa.  
Bartolomeu dos Santos, “Sonhos e Realidades”, ISPA, Lisboa

2003

Malangatana, ISPA, Lisboa

“Noronha da Costa Revisitado”, Centro cultural de Belém, Lisboa

“Arte Portuguesa” (Joana Vasconcelos), Oslo, Noruega

“Lisbonne-Lisboa”, Parc La Villette, Paris

“XXV Salon d’Otoño de Pintura de Plasência” (Miguel Telles da Gama), Espanha

Urbano, “Da Humanidade”, Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, Açores

ARCO, Madrid

”Deusas da Montanha”, Graça Morais, Biblioteca Municipal de Carrazeda de Ansiães e Centro Cultural de Vila Flor

Graça Morais, “Pintura e Desenho 1999-2003”, Fundação da Casa de Mateus, Vila Real

”Portugal de Relance - A Viagem – Encontro de 2 Povos” (Paula Rego e Lourdes Castro), Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, Brasil

Júlio Pomar, Centro Cultural da Turquia, Galeria de Arte Yapi Kredi, Istambul

Bartolomeu, Gravura, Galeria da Câmara Municipal da Azambuja

Arte em Lisboa – Feira de Arte Contemporânea, FIL, Lisboa

Graça Morais, “A Terra e o Tempo”, Museu Arlindo Vicente, Aveiro

“Alguns Fragmentos do Universo”(Eduardo Batarda,Joana Vasconcelos, Ana Vidigal), Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco

2004

“Evocações da Paisagem”, Teatro Micaelense, Centro Cultural de Congressos de Ponta Delgada, Açores

Júlio Pomar, “A Comédia Humana”, Centro Cultural de Belém, Lisboa

“Alguns Fragmentos do Universo” (Ana Vidigal e Joana Vasconcelos), Centro Cultural de Lagos, Lagos

Júlio Pomar, Gravura, Biblioteca Municipal de Mação

“I Lusas”, Casa da América, Madrid

Joana Vasconcelos, “A Duas Agulhas”, Galeria Arteadentro e Galeria Trem, Faro

Júlio Pomar, “Autobiografia”, Museu de Arte Moderna, Sintra

ARCO, Madrid

Paula Rego, "Obra Gráfica", Biblioteca Municipal de Ponte de Sor

Isabelle Faria, "Echoes of True Melody", Galeria Municipal Paços do Concelho, Torres Vedras

"Five Modern Painters from Portugal, 1911-1960", Fundacion Caixa Catalunuya, Barcelona

Bartolomeu dos Santos, Gravura, Instituto Açoriano da Cultura, Angra do Heroísmo

Arte em Lisboa – Feira de Arte Contemporânea, FIL, Lisboa

"11 Artistas da Coleção Manuel de Brito", Galeria Municipal do Lagar de Azeite, Oeiras

2005

Paula Rego, Liga Portuguesa de Deficientes Motores, Lisboa

Mário Cesariny, EDP, Lisboa

ARCO, Madrid

Lourdes de Castro, Fundação Arpad Szènes-Vieira da Silva, Lisboa

Ana Vidigal, Auditório da Galícia, Santiago de Compostela

António Dacosta, Museu de Angra do Heroísmo, Terceira, Açores

Joana Vasconcelos, Le Passage du Désir, Paris

Paula Rego e Costa Pinheiro, Vida Artística-Iniciativas Culturais, Coimbra

Xana, Culturgest, Lisboa

Bartolomeu, "Sonhos e Prazeres", Galeria Fonseca Macedo, Ponta Delgada, Açores

Miguel Telles da Gama, Pintura, Biblioteca Municipal de Ponte de Sor

Ana Vidigal, "Quando sou boa sou boa, mas quando sou má sou melhor", Centro Cultural de Lagos, Lagos

Graça Morais e Joana Vasconcelos, Galeria Corrente d'Arte, Lisboa

Fátima Mendonça, Culturgest, Lisboa

Paula Rego, Gravura, Centro Cultural do Nordeste, S.Miguel, Açores

Urbano "O Tempo Suspenso", Pintura, Galeria Fonseca Macedo, Ponta Delgada, Açores

Paula Rego, Gravura, Cento Cultural Emmerico Nunes, Sines

António Dacosta, Galeria dos Paços do Concelho, Tomar

2006

ARCO, Madrid

Isabelle Faria, “O Espelho de Ulisses II”, Centro de Arte de S.João da Madeira

“António Dacosta”, Museu de Serralves, Porto

Alex Flemming, “House of Hades”, Fundação D.Luís I, Centro Cultural de Cascais

Graça Morais, “Retratos e Auto-retratos”, Teatro Municipal da Guarda

Graça Morais, Galeria da Ordem dos Médicos, Lisboa

Bartolomeu dos Santos, Galeria Artur Bual, Câmara Municipal da Amadora

Exposição Inaugural, CAMB, Palácio Anjos, Algés

2007

ARCO, Madrid

Graça Morais, “Silêncios”, Biblioteca de Chaves

“Dos Anos 10 aos Anos 50”, CAMB, Palácio Anjos, Algés

“50 Anos de Arte Portuguesa”, F.C.G., Lisboa

“Anos 60”, CAMB, Palácio Anjos, Algés

“ Menez – Exposição Antológica”, CAMB, Palácio Anjos, Algés

2008

“Graça Morais”, Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, Bragança

“Paula Rego”, Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid

“Anos 70”, CAMB, Palácio Anjos, Algés

“Não te posso ver nem pintado”, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea- Colecção Berardo, C.C.B, Lisboa

“Paula Rego”, Galeria Trem, Faro

“Eduardo Luiz – Exposição Antológica”, CAMB, Palácio Anjos, Algés

“À Volta do Papel”, CAMB, Palácio Anjos, Algés



“Graça Morais – Desenho”, Lugar do Desenho, Fundação Júlio Resende, Porto  
“Miguel Telles da Gama - Dentro das Coisas”, Centro de Arte de Sines, C.M. de Sines  
“Anos 80”, CAMB, Palácio Anjos, Algés  
“António Palolo”, CAMB, Palácio Anjos, Algés  
“Olhar Picasso”, Galeria do Arade, Portimão  
V Bienal de São Tomé, São Tome e Príncipe  
“Júlio Pomar”, Fundação Serralves”, Porto

2009

“António Ole”, Afrikazentrum der Universitat Bayreuth, Bayreuth  
Gabi Abrantes, Câmara Municipal de Lisboa  
“Paula Rego em Bragança”, Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, Bragança  
“Joana Salvador”, Casa do Careto, Bragança  
“António Costa Pinheiro”, Galeria Paços do Concelho, Tomar  
“Gosto de Mulheres”, Galeria do Arade, Portimão  
Museu do Fado, Lisboa  
“Em Bragança – Apontamentos de Arte Contemporânea”, Centro de Arte Contemporânea  
Graça Morais, Bragança  
“Lá Fora – Emigração e Arte”, Museu da Presidência da República, Lisboa

2010

Bartolomeu Cid dos Santos e “Going South”, CAM, Palácio Anjos, Algés  
Fátima Mendonça, “Aleluia”, Centro de Arte de S. João da Madeira  
Lourdes de Castro e Manuel Zimbro, Fundação de Serralves, Porto  
“A Tentação de Santo António/Santo Antão na Obra de António Dacosta”, Angra do  
Heroísmo

“Artistas Portugueses em França”, Galeria Municipal Artur Bual, Amadora

Paula Rego, CAMB, Palácio Anjos, Algés

Paula Rego, Galeria dos Prazeres, Funchal

“Malangatana”, Fundação Mário Soares, Lisboa

“She is a Femme Fatale”, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea- Colecção Berardo, C.C.B, Lisboa

“Anos 70: Atravessar Fronteiras”, F.C.G., Lisboa

Paula Rego, Casa das Histórias, Cascais,

Ana Vidigal, Museu de História Natural, Sala do Veadado, Lisboa

Nadir Afonso, Museu do Chiado, Lisboa

Júlio Pomar – Uma Antologia, Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, Bragança

Graça Morais, e “Por Paris”, CAM, Palácio Anjos, Algés

Ana Vidigal, “Menina Limpa/Menina Suja”, F.C.G./CAM, Lisboa

Bartolomeu dos Santos, “A Biblioteca de Bartolomeu”, Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada

## CURRÍCULO

### GALERIA 111 PORTO

1996

14 Novembro Graça Morais, Pintura

19 Dezembro Bartolomeu, Gravura e Pintura

1997

21 Janeiro Paula Rego, Pendle Witches, Gravura

26 Março Arman, Pintura e Escultura

25 Junho Exposição Colectiva de Pintura e Gravura  
22 Outubro Vieira e Arpad Szenes, Pintura  
26 Novembro Fernando Lemos, Pintura

1998

17 Janeiro Urbano, Do Mundo e do Ser, Pintura  
28 Fevereiro Ana Vidigal, Jogo Americano, Pintura  
23 Maio João Moniz, Matérias e Espiritualidade, Pintura  
27 Junho Exposição Colectiva, “Arte Contemporânea Anos 60-90”, Pintura e Gravura  
26 Setembro Exposição Colectiva, “Um Olhar sobre a Arte Múltipla do Século XX”, Pintura e Gravura  
07 Novembro Bartolomeu dos Santos, “Entre Terra e Mar”, Gravura  
12 Dezembro Graça Morais, “Geografias do Sagrado”, Pintura

1999

30 Janeiro Arthur Luiz Piza, Pintura e Gravura  
13 Março Exposição de Obra Gráfica de Artistas Estrangeiros  
08 Maio Paula Rego, “A Cruzada das Crianças”, Gravura  
26 Junho Exposição Colectiva “Anos 70”, Pintura e Desenho  
18 Setembro Barton Lidice Beneš, “Reliquarium”, Pintura  
20 Novembro Desenho Contemporâneo, Miguel Telles da Gama, Graça Morais, Palolo, Costa Pinheiro, Júlio Pomar, Urbano, Ana Vidigal

2000

15 Janeiro Rita Barros, “Chelsea Hotel”, Fotografia  
04 Março Miguel Telles da Gama, “Os Novos Comparsas”, Pintura  
15 Abril Ana Vidigal, “Private Collection”, Pintura  
27 Maio Urbano, “Os Primeiros Frutos”, Pintura  
08 Julho Alex Fleming, Trabalhos Recentes  
30 Setembro Exposição Colectiva, “Arte Contemporânea Portuguesa do Acervo da Galeria”  
28 Outubro Miguel Rebelo, “As Barcas”, Pintura

2001

13 Janeiro José Moura-George, “Eu escuto a cor”, Pintura  
17 Março Exposição Colectiva, “Galeria 111 – 30 Anos no Porto”  
12 Maio Eduardo Batarda, Pintura e Rita Barros, “Room 1008”, Fotografia

29 Setembro Paula Rego, “Maria Moisés e outras histórias”

17 Novembro Bartolomeu dos Santos, Gravura e Aguarela

## 2002

12 Janeiro Vitor Pi, “Breu”, Pintura

02 Março Ruy Leitão, Pintura

20 Abril Miguel Telles da Gama, Pintura

15 Junho António Segui, Pintura

28 Setembro Fátima Mendonça, “Para te fazer não tem nada que saber”, Pintura

16 Novembro Urbano, “Palio”, Pintura

## 2003

11 Janeiro Lisa Santos Silva, “I shall paint my nails red”, Pintura

08 Março Miguel Rebelo, “Fricções”, Pintura

10 Maio Joana Salvador, Pintura

28 Junho Colectiva, Pintura e Escultura

27 Setembro Eduardo Batarda, Pintura

15 Novembro Ana Vidigal, “Open your I”, Pintura

## 2004

10 Janeiro Paula Rego, “Jane Eyre”, Litografia

06 Março Isabelle Faria, “Self-Substituting Subject”, Pintura e Desenho

17 Abril Joana Vasconcelos, “Marquise”, Escultura

02 Outubro Graciela Machado, “Dois Instantes”, Pintura e Fotografia

13 Novembro Urbano, “O tempo suspenso”, Pintura

## 2005

08 Janeiro Miguel Telles da Gama, “Debosch”, Pintura

05 Março Joana Salvador, Pintura

16 Abril Colectiva “Em redor do papel – De Mário Eloy a Isabelle Faria”

04 Junho Paula Rego, “Ovos da Lua”, Gravura

24 Setembro Graça Morais, *Visitação*, Pintura

12 Novembro Antonio Seguí, Pintura

2006

- 14 Janeiro Alex Flemming/Rui Carvalho, Pintura
- 11 Março Urbano, As Últimas Aves, Pintura
- 22 Abril Miguel Telles da Gama, “Rammemorare”, Pintura
- 03 Junho Isabelle Faria, “Where We Used to Live – Luxury”
- 23 Setembro Exposição Colectiva “Outra(s)obras”, Pintura e Desenho
- 02 Novembro Paula Rego, Litografias Recentes

2007

- 13 Janeiro Miguel Rebelo, “Espaços Etéreos”, Pintura
- 03 Março Francisco Vidal “Ecotone”, Pintura
- 21 Abril Exposição Colectiva “10 Artistas”, Pintura
- 02 Junho Chema Madoz, Fotografia
- 22 Setembro Margarida Correia, “Things”, Fotografia
- 17 Novembro Paula Rego, “O Vinho”, Litografias

2008

- 12 Janeiro Graça Morais, Pintura e Desenho
- 01 Março Exposição Colectiva “Florae”, Pintura
- 19 Abril Miguel Telles da Gama, “Registos Obsessivos”, Pintura, Desenho e Colagem
- 14 Junho Samuel Rama, “Magma”, Fotografia e Instalação
- 20 Setembro Gabriel Abrantes e Benjanin Crotty, “Visionary Iraq”, Instalação | Vídeo
- 08 Novembro Fátima Mendonça, “Um Vestido para Falar com Deus”, Pintura

2009

- 17 Janeiro Martinho Costa, “Ruína”, Pintura

07 Março Leda Catunda, “Obras Recentes”, Pintura  
18 Abril Pedro Gomes, “Amnésia”, Desenho  
06 Junho Urbano, “AN António Nobre”, Pintura  
19 Setembro Paula Rego, “Les Planches Courbes e Outras Histórias”, Gravura  
07 Novembro João Francisco, “um jardim, um tapete voador, um diorama, algumas paisagens e outras construções”, Pintura e Desenho

2010

23 Janeiro Ana Vidigal, “Matar o Tempo”, Pintura  
06 Março João Leonardo, “Timeline”, Fotografia  
17 Abril Diogo Evangelista, “2013”, Pintura  
Exposição Colectiva, Obra Gráfica  
19 Setembro Isabelle Faria, “Monopoly World – Sloth, Pintura | Instalação

Consideramos que deverá permanecer no i) com a designação Assistência de Sala , por considerarmos que pela natureza das funções que lhe estão afectas não pode ser integrada na recepção e vigilância uma vez que a vigilância é definida com uma área assegurada por funcionários uniformizados ect...etc...

\*\*

**Concordo**

próprias (para não repetir promoção/promovidas)

**Propõe-se: organizadas.**